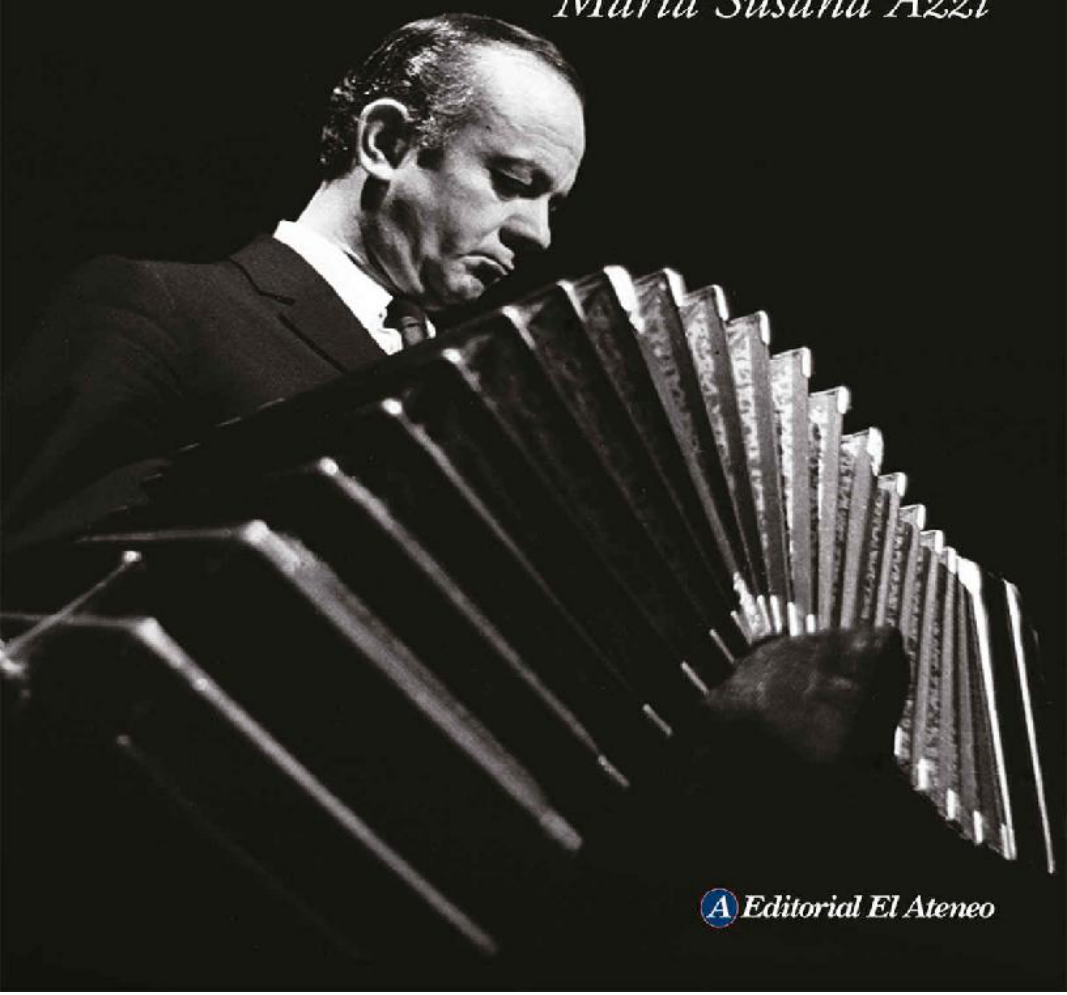
Astor Piazzolla

María Susana Azzi



Editorial El Ateneo

Esta biografía es el registro más importante de la vida de Piazzolla que jamás haya sido escrito.

THE HUFFINGTON POST

Astor Piazzolla (1921-1992) fue un ciudadano del mundo. Durante gran parte de su vida, su música no se consideró tango; hoy, no podría hablarse de este género sin él.

Este excelente libro es el producto de la profunda investigación de su vida personal y, en especial, de sus hábitos de composición y de la influencia de otros músicos de tango, del *jazz* y de la música clásica, que sumaron a su genialidad una formación musical completa. Cientos de familiares, amigos y colegas de Piazzolla suman sus observaciones, aportando a la biografía una intimidad y una calidez únicas. Las diferentes perspectivas se reúnen en un texto apasionante que da cuenta de un mundo de conocimiento acerca de los elementos musicales y profesionales con los que Piazzolla luchaba todos los días en las diferentes ciudades del mundo donde vivió.

En el prólogo, el gran violonchelista Yo-Yo Ma afirma: "La música de Piazzolla es infinitamente apasionada, llena de anhelo y, al mismo tiempo, tremendamente contemporánea". Esta biografía también lo es.

Editorial El Ateneo
www.editorialelateneo.com.ar

www.editorialelateneo.com.ar

/editorialelateneo

@editorialelateneo

Astor Piazzolla

Astor Piazzolla

María Susana Azzi

Editorial El Ateneo

In memoriam
Alejandro Federico Azzi (1957-1996) y
Michael Roberts
(1938-1997)

Prólogo

Astor Piazzolla es el producto de una tradición y la ruptura de esa misma tradición. Piazzolla rompió el paradigma del tango y los tradicionalistas nunca se lo perdonaron. Políticamente, Astor Piazzolla no tenía remota idea de sí mismo. Lejos de ser un animal político, ya que nunca lo fue, sí habló a nuevas audiencias en un lenguaje nuevo. Si bien jamás se contextualizó a sí mismo, fue un músico policlasista. En la Argentina, las revoluciones políticas adoptan formas varias y son frecuentes. El *memento* de Piazzolla era: "¿Les gusta mi música? ¿No les gusta mi música?". Nunca comprometió los estándares de su música por interés comercial. "Mi sueño es imponer mi música, la música de mi país, en todo el mundo".

Piazzolla fue un ciudadano del mundo. Cuando falleció en 1992 había vivido en varias ciudades de Europa y en las Américas. En el año 2000, Piazzolla era un músico reconocido. En la actualidad, Piazzolla es un músico universal. En la Argentina, gradualmente, su nuevo tango ha ganado aceptación, y su música ha influenciado a una nueva generación de compositores. Durante gran parte de su vida, su música no era considerada tango; hoy, el género tango no estaría completo sin Piazzolla. En un viaje que se inició con su nacimiento en Mar del Plata, en 1921, y que últimamente ha atravesado el mundo entero, su visión musical del tango se ha expandido y multiplicado; desde lo local hacia lo global para regresar a ser local… El fenómeno de la globalización lo ayudó al permitir que su música sea de todos, y no pertenezca a un solo grupo. Como dijo Zygmunt Bauman en su libro *Practices of Selfhood*: "En la época de Facebook, las naciones se están transformando en unidades extraterritoriales de idioma y cultura".[a]

Las fronteras culturales, en efecto, son ahora bastante permeables. "En tiempos de distracción, no de creación –como expresó el violinista Gidon Kremer en 2015–, Piazzolla se está convirtiendo en un compositor clásico". (Por "distracción", Kremer aquí se refiere a "entretenimiento". También dijo, en un contexto diferente, "Yo no considero que el ejecutar tangos de Astor Piazzolla sea un

entretenimiento. Piazzolla es uno de los grandes compositores del siglo XX").

Un análisis cualitativo nos ayudará a comprender mejor que uno cuantitativo cómo se ha modificado la audiencia de Piazzolla. Por ejemplo, es interesante para nosotros, rioplatenses, cuando la música de Piazzolla reinterpretada por músicos de todo el mundo, es la de "uno" y hay que aprender a escucharla de otra manera, desde otras perspectivas y formas diferentes…

¿Cómo ve hoy Daniel H. Piazzolla,[b] músico notable, la música de su padre? "La música de Piazzolla se escucha cada vez más. Yo la escucho cada vez más, la comprendo mejor. Comprendo mejor por qué escribía como escribía, con una mezcla de pasión, locura y melancolía. Solía decir que para escribir música melancólica, el músico debe haber sufrido. Su música refleja sus estados de ánimo, cambiantes si estaba enamorado o si una mujer lo dejaba. Para él, su guía era su música. Todo lo relacionaba con su música. La música de Piazzolla es como una tortuga, va subiendo de a poquito, no es el fenómeno de la música de los Beatles, o de los Rolling Stones, o de Elvis Presley. Con Piazzolla, todo es muy lento, el proceso es muy lento. Tanta gente se sorprende y dice: 'Uy, mirá lo que hay acá'. Jeanne Moreau le contó a Piazzolla que Mick Jagger tocaba su música en el piano. Charlie Watts, el baterista de los Rolling Stones, en una de sus visitas a Buenos Aires, fue a la famosa Confitería Ideal, a ver un show de tango de la Orquesta Color Tango. Mientras esperaba que empezara la música, lo llevaron a ver una exhibición de fotos, donde vio una foto de Piazzolla, y dijo: 'Oh… Piazzolla'. Se detuvo un momento, para homenajear al gran músico argentino. De a poquito, de a poquito, de a poquito, la música de Astor va creciendo, así".

Resulta crucial subrayar la importancia de los cambios emocionales de un músico. En efecto, es fundamental. La música es la expresión del estado de ánimo del músico, y como ocurre con cualquier artista, Piazzolla tenía pasiones y amores varios. Frustraciones también. Todo esto está en su música.

La partitura final representa el puente entre el ciclo emocional y el patrón musical. Los cambios emocionales se reflejan en los cambios

musicales. Cuando escribíamos este libro, constantemente nos preguntábamos cuáles eran los patrones de la música de Piazzolla que se relacionaban con sus emociones y circunstancias vitales. En este caso, nuevamente, el contexto y las circunstancias siempre predeterminaron su música.

La Argentina, la ciudad de Buenos Aires, Mar del Plata, la ciudad donde nació Piazzolla, y sus compatriotas, han homenajeado su legado de diferentes maneras.

En Mar del Plata, por ejemplo, el martes 4 de julio de 2004, el Auditorio recibió oficialmente el nombre de "Sala Astor Piazzolla". Su viuda, Laura Escalada Piazzolla, su hijo Daniel, su nieto "Pipi", miembros de su familia, músicos que integraron sus diferentes conjuntos, amigos y público en general asistieron a la ceremonia.

Por decisión del Concejo Deliberante local en 2008, el aeropuerto de Mar del Plata se llama Aeropuerto Internacional Astor Piazzolla, como el de Liverpool, John Lennon; el de Nueva Orleans, Louis Armstrong y el de Salzburgo, Wolfgang Amadeus Mozart. Piazzolla fue un gran compositor de música para cine: el premio Astor se otorga año a año a la mejor película del Festival de Cine de Mar del Plata. Una escultura de Piazzolla frente al Casino Central fue realizada por Carlos Benavídez e inaugurada por la Municipalidad de Mar del Plata en 2011 durante el 4º Congreso Iberoamericano de Cultura. La fuente musical de la plaza del Milenio tendrá un show de aguas con música del gran bandoneonista. Varias placas han sido colocadas en edificios de Mar del Plata que tienen que ver con su vida; la ciudad ofrece el circuito Astor Piazzolla; la Secretaría de Cultura y la Fundación Astor Piazzolla coorganizan el Festival Marplatense en el mes de marzo. Varias escuelas en la Argentina llevan su nombre. La legislatura del partido de General Pueyrredón ha solicitado "la expropiación de la casa con sus fachadas originales ubicada en la calle Alberti 1555/61, que fue residencia familiar y comercial en Mar del Plata del gran músico bonaerense de renombre mundial".[c]

Para conocer más sobre la relación entre Piazzolla y Mar del Plata, recomendamos consultar el excelente libro escrito por Marcelo Gobello, *Astor Piazzolla, su ciudad y su mundo*.[d]

En 2007, Piazzolla fue declarado ciudadano ilustre *post mortem* de la provincia de Buenos Aires. En la ciudad de Buenos Aires, uno de los principales conservatorios de música se llama hoy Conservatorio Superior de Música de la Ciudad de Buenos Aires "Astor Piazzolla". Existen programas de radio dedicados a su música: *Astormanía* es un magnífico ejemplo de eso. En el centro de Buenos Aires, en la avenida Presidente Roque Sáenz Peña, entre Libertad y Cerrito, se encuentra el Paseo Astor Piazzolla. La magnífica Galería General Güemes, que data de 1915, es hoy Piazzolla Tango. A lo largo de sus ocho estaciones, la más nueva de las líneas de subterráneo, la H, forma un verdadero Paseo Cultural del Tango con obras realizadas por artistas de renombre que dedicaron sus murales a grandes íconos del 2x4. En la estación Caseros, en el cruce de las avenidas Jujuy y Caseros, los murales en tímpano y vestíbulo realizados por el gran ilustrador Hermenegildo Sábat, muestran pasajes de la vida del pianista Julio De Caro junto a verdaderos revolucionarios del género como Astor Piazzolla y Eduardo Arolas. Una figura en resina se emplazó en el Paseo del Tango, pasaje Carlos Gardel, en el barrio del Abasto el 6 de mayo de 2016. El monumento se hará en el pasaje Astor Piazzolla, avenida Diagonal Norte. Por otra parte, el primer avión de la aerolínea Norwegian Air Argentina aterrizó en el aeropuerto de Ezeiza el 15 de enero de 2018 y, al igual que todas las aeronaves de la compañía noruega que forman parte de la campaña "Héroes en el Ala de Cola", llevaba la imagen de una personalidad histórica: en este caso, Astor Piazzolla. A los costados de la pista esperaban dos camiones hidrantes, que lanzaron chorros de agua por encima del avión, en una ceremonia de bautismo acompañada por la música de Piazzolla y muy difundida por la prensa argentina. Según lo define la compañía, las personalidades de esa campaña –entre ellas, Freddy Mercury, Greta Garbo y Roald Dahl– "derribaron fronteras, desafiaron lo preestablecido e inspiraron a miles de personas".

A nivel internacional, en la *Enciclopedia Británica* hoy existe información sobre la vida y la música de Piazzolla. Quizás el más revelador de todos estos tributos es el que homenajea los vínculos familiares de Piazzolla con Italia, el país donde nacieron los cuatro

abuelos de Astor. El 11 de agosto de 2013 se inauguró una pequeña plaza en el centro de Massa Sassorosso, a corta distancia de la casa donde vivieron los abuelos maternos de Piazzolla y de la iglesia donde se casaron antes de emigrar a la Argentina. Se le dio el nombre de "Largo Astor Piazzolla".

Alfredo Radoszynski, fundador del sello Trova Producciones Musicales, realizó valiosos aportes sobre Piazzolla en el Brasil, la operita *María de Buenos Aires* e información sobre grabaciones. Para mayor información sobre la relación entre el Brasil y Piazzolla, Enrique Strega escribió su interesante *Bossa nova* y *nuevo tango*, y para un análisis musicológico, recomendamos *Una historia de Vinícius a Astor* y *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla,* compilado por Omar García Brunelli. Un documental excelente es *Astor Piazzolla in Portrait*, de Mike Dibb y Tony Staveacre (Opus Arte - BBC, 2005).

El legado de Piazzolla se ve honrado también por el creciente interés en manuscritos originales de su música. En noviembre de 2014, se vendió en subasta en Sotheby's, Londres, la versión original completa de su famosa "operita" *María de Buenos Aires* (en la cual se lee "REVISADA POR EL COMPOSITOR") junto con el libreto original transcripto por Horacio Ferrer, en £ 55.000.

La música de Piazzolla hoy la interpretan músicos clásicos, de jazz, rock y músicos de tango de todo el mundo. Sus canciones han sido adaptadas para coro, y son frecuentes las adaptaciones de su música para diversos instrumentos y ensambles.

La gran bailarina Mora Godoy, luego de su espectacular presentación en la cena ofrecida por el gobierno argentino al presidente Barack Obama durante su visita de marzo 2016 a la Argentina, lo invitó a bailar un tango. Reconocida por su excelente desempeño como bailarina de tango, Godoy bailó también en forma privada y exclusiva para los Rolling Stones en 2006, cuando se encontraban en Buenos Aires en la gira A Bigger Bang World Tour 2005-2006. Describe su experiencia como "espectacular". "Me senté con mi compañía de baile y me pregunté: ¿qué les llevo? Me decidí por un potpurrí: un poco de Osvaldo Pugliese, de Juan D'Arienzo y bastante de Astor Piazzolla. ¡Se volvieron locos con Piazzolla! Mick

Jagger estaba sentado en un sillón mirando el show, aplaudiendo todo como un caballero inglés; bajaba la cabeza, después miraba. Para mí fue único, especial e inolvidable. Una de las experiencias más lindas que he tenido".e

"Astor Piazzolla rockeás mi mundo". Así, Flea, bajista de los Red Hot Chili Peppers, declaraba su admiración por el legendario bandoneonista argentino en su cuenta de Twitter en junio de 2016.

En el marco de los festejos por el Bicentenario de la Declaración de la Independencia Nacional, con la presencia del presidente Mauricio Macri, diecisiete bandas militares de la Argentina y de once países invitados desfilaron por la Avenida del Libertador hasta el Campo Argentino de Polo de Palermo, en la ciudad de Buenos Aires. La banda militar de la República de Chile hizo una genial interpretación de "Adiós Nonino".

En la Salle Pleyel, París, el 7 de marzo de 2017, un actor y un músico acordeonista, acompañados por un cuarteto de cuerdas, sorprendieron al público con una mezcla de palabras y música de gran envergadura. Jean Louis Trintignant cantó los versos del gran Desnos, Prévert y Vian, mientras que Daniel Mille hizo vibrar al público con su acordeón. La música sensual era la obra majestuosa del compositor argentino.

Desde el año 2000, cuando esta biografía fue publicada por Oxford University Press, lamentablemente, algunas personas han fallecido: mi amigo y coautor, Simon Collier; Dedé Wolff, la primera esposa de Piazzolla; Diana Irene Piazzolla, su hija; el poeta y frecuente colaborador Horacio Ferrer. En total, alrededor de setenta personas que fueron entrevistadas o nos ayudaron con información sobre la vida y la música de Astor Piazzolla han fallecido. Hemos sido privilegiados con el *timing* de la investigación original y la realización de esta biografía.

Mi profundo agradecimiento a la familia Collier por autorizar la publicación de la última página de las *Memorias* [incompletas] de Simon Collier y a la Fundación Astor Piazzolla por ofrecernos su auspicio para esta nueva edición.

Finalmente, quiero agradecer a las siguientes personas que me

ayudaron en esta nueva edición. En Buenos Aires, Argentina: Daniel H. Piazzolla, Laura Escalada Piazzolla, José Boesmi, Alberto Gerding, Joaquín López González, Gabriela Moccia, Facundo Ramírez, Sergio Pini y Alta Prentice. En Mar del Plata, Argentina: Marcelo Gobello, Israel Oscar "Vasco" Izurieta, Rodolfo Sorrentino y Jorge Strada. En Francia: Marielle Gars, Sébastien Authemayou. En Italia: Enrico Fagone, Martina Moriconi, Gianni Mola, Pino Presti y Roberto Salvalaio. En el Reino Unido: Mark Dibb y Tony Staveacre. En los Estados Unidos de Norteamérica: Carlos Franzetti, Fernando González, Jocelyn Howells, Arthur Moorhead, Christine Walevska y Pablo Zinger.

MARÍA SUSANA AZZI
Buenos Aires

a) Bauman, 2013, p. 54 (Traducción de MSA).
b) Daniel H. Piazzolla – Entrevista telefónica, MSA, 18/03/16, (DHP en Villa La Angostura, MSA en Mar del Plata).
c) LC, 2 de marzo de 2015.
d) Gobello, Marcelo, *Astor Piazzolla, su ciudad y su mundo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2015.
e) http://stonespleasedontstop.blogspot.com.ar/2013/07/mora-godoy-bailar-para-los-rolling.html.

Todo tercer pensamiento...

Si alguna vez tuve una idea sobre el cielo, se correspondía con una fantasía que regresaba a mi mente muchas veces, aunque nunca la vi con precisión. Era una amalgama de visiones y sonidos experimentados en diferentes ocasiones. El escenario era una ensenada o pequeña bahía, casi con certeza en la costa chilena. Las laderas de las colinas boscosas se hunden en la playa ancha y arenosa. Las olas cubren mansamente la costa. El inmenso océano, que una vez navegaron Magallanes y Cook, está a la vista. El sol atraviesa las aguas. Un grupo de amigos (viejos y nuevos) y yo estamos tomando unos sorbos de un buen vino tinto chileno, o tal vez (inapropiadamente), *scotch* o *bourbon*. Escuchamos a un cantante (o una cantante), que se acompaña con la guitarra. Él, o ella, alterna con un bandoneonista acompañado por un cuarteto de cuerdas. El repertorio musical es tradicional. Del dúo guitarra y canto nos llegan, tal vez, melodías quejumbrosas de números andaluces que son parte de un tesoro hispánico conmovedor, o algunas de las obras más reflexivas de Violeta Parra o Víctor Jara. Las cuerdas lúgubres y la voz ligera, eternamente triste y eternamente bella, perforan el alma. Y cuando el bandoneonista y el cuarteto de cuerdas toman su turno, aunque el ritmo sea más sostenido durante casi todo el tiempo, el bandoneonista seguramente tocará algunas de las melodías más potentes de Piazzolla. En algún punto el bandoneonista dejará de tocar, y el cuarteto nos brindará algún Beethoven o Schubert o Britten, o el cuarteto milagrosamente se convertirá en un trío de piano y ejecutará el inolvidable *Opus 50* de Chaikovski. El programa será variado, pero la música y el vino seguirán por siempre.

Al final, sin duda, hasta esto me hubiera aburrido. Sin embargo, con frecuencia anhelé que mi partida fuera acompañada por el sonido de la música; uno de los últimos cuartetos de Beethoven, tal vez, pero realmente no hubiera importado. De igual manera, podría haber sido una canción de Georges Brassens o de Carlos Gardel, el segundo o tercer quinteto para cuerdas de Benjamin Britten, “Le marchand de sable qui passe” de Albert Roussel, el final de *Don Quijote* de Richard

Strauss, cualquier obra de Mozart o Wagner, una de las grabaciones de Astor Piazzolla con el Noneto, o… bueno, cualquiera de las músicas que amé, ¡y fueron tantas! “Todo tercer pensamiento será mi tumba”, dice Próspero mientras se prepara para retirarse a Milán. En cuanto a ese “tercer pensamiento”, Georges Brassens lo expresó tan bien como jamás fue expresado:

Me voilà dans la Fosse commune,
La Fosse commune du temps.
(Ahí estoy, en la fosa común,
La fosa común del tiempo).

Podría haber querido decir algo más, si hubiera tenido una mínima oportunidad.

SIMON COLLIER
Nashville, Tennessee

Gidon Kremer habla sobre Astor Piazzolla

MARÍA SUSANA AZZI: *¿Cuándo se enteró por primera vez de la música de Piazzolla?*

GIDON KREMER: Un amigo mío me acercó a ella. Me mostró en forma privada un concierto de Astor en el Teatro Colón de Buenos Aires. La energía de la música me pegó enseguida, si bien no podía imaginar entonces que tiempo más tarde sería yo quien la ejecutaría. Una personalidad con un sello es alguien cuya música usted reconoce a ojos cerrados a los veinte segundos de escucharla. Astor Piazzolla es uno de ellos. Inmediatamente uno reconoce su sonido, su ritmo, sus armonías y su voz personal. Yo reconozco su obra de la misma manera que me ocurre con la de otros compositores, por ejemplo, Shostakovich, Mahler, Schubert. La reconozco inmediatamente.

Aquí quiero subrayar algo: tengo muchas imágenes de la danza en mi mente. Pero quiero focalizar sobre una danza en particular. El ballet de Balanchine visitó la Unión Soviética y yo lo vi bailar la música de Bach: las *Variaciones Goldberg*. Estoy seguro de que Bach jamás habría imaginado que alguien pondría en escena un ballet con su música. Pero en esta ocasión fue Jerome Robbins quien hizo la coreografía y la puesta en escena, con un resultado fantástico. En las últimas dos décadas, he visto bailar la música de Astor, y algunas de estas interpretaciones me han impactado. Pero en general, diría, como en el caso de Bach, la música de Astor está hecha para ser sentida, escuchada y experimentada. Como cualquier música clásica.

Mi referencia a Schubert, a propósito, me resulta especialmente cercana, porque ambos compositores, Schubert y Astor, decían que no podían imaginar música feliz o alegre. Parecían decir que la música es cualquier otra cosa menos alegre. De manera que aquí nos metemos en un conflicto. La música es drama, es tragedia y es nostalgia. No está pensada tan solo como una bella melodía.

Mi actitud hacia Astor es muy seria. No quiero decir con esto que deberíamos tomarlo como lo haría un conservador, de manera de

limpiar toda la mugre y hacer una música esterilizada. Hay mucho en su música que abarca todo el rango emocional, desde el dolor profundo hasta lo que yo probablemente describiría como amor por la vida. Pero lo que siempre me sorprende es que hay un cierto magnetismo en su música que uno no puede negar. Uno siente que quiere participar de ella; su música se apodera de uno.

Puedo diferenciar entre quienes simplemente flirtean con la música de Astor, se quedan en la superficie o tratan de adaptarla como música ligera, y quienes están seriamente enamorados de su música. Es fácil distinguir entre ellos a través del sonido que producen, a través de la articulación, a través de las formas en que toman el sentido del tempo de Astor. Si uno puede de alguna manera cultivar lo que él hace, hace florecer una flor, por decirlo de algún modo. Uno puede llevar su música a todos los niveles de su potencial. Esto se relaciona también con su sonido. Porque si se toca la música de Astor con demasiados *glissandi*… y ahora estoy siendo muy específico como violinista… un vibrato demasiado amplio, o si se cae en manierismos que se conocen a través del tango y Dios sabe qué otra cosa más, se va hacia un callejón sin salida, un *cul de sac*.

Pero, al mismo tiempo, no creo que la música de Astor deba tocarse en una forma conservadora como con frecuencia la ejecutan algunos músicos clásicos, empeñados en tocarla seriamente, focalizándose solamente en las notas. Hago una comparación con Mozart. Recientemente grabé los conciertos para violín de Mozart. ¡Con cuánta frecuencia he escuchado lo que yo llamaría malas interpretaciones de su música! Está muerta cuando solo se tocan las notas o las melodías, y no se pone el alma en ella. Pero si uno pone el alma en la música de Mozart, su música se transforma en una obra de teatro muy intrigante. Está viva. De manera que se puede realmente tocar la música de Mozart o Schubert o Astor, viva… o se puede presentar su música como si estuviera en un museo de cera. Cuando se hace eso, se pierde mucho del placer musical y se pierde la joya.

Usted ha logrado algo realmente muy interesante, e imagino que le ha dado mucho trabajo. En la música de Piazzolla interpretada por Piazzolla, el instrumento principal es el bandoneón. En la música de Piazzolla

interpretada por Gidon Kremer, el instrumento principal es el violín. Y yo encuentro que esto es brillante, es lo menos que puedo decir.

Yo nunca querría presentarme y decir que el violín es más importante. Pero aquí probablemente no puedo negar que mi compromiso con el instrumento, mi amor por él… tan solo mi experiencia como violinista o mi manera de interpretar, subconscientemente, salta a la vista. Tocar música de cámara… hablemos un poco sobre un cuarteto de Shostakovich. En su música, yo jamás diría que la voz de mi violín es más importante. Hay otras tres voces en el cuarteto, después de todo. De manera que yo diría que, con Astor, es lo mismo, jamás diría que mi voz es la más importante.

Pero últimamente he estado haciendo algo que yo no diría que necesariamente lleva el sello de Astor mismo. Pero es algo que él también ha hecho. He incorporado un vibráfono. Ya que tengo un colega en la Kremerata Baltica que es un vibrafonista muy bueno –Andrei Pushkarev– he tocado varias obras con él. Hizo algunos arreglos, hicimos un dúo, y viajamos juntos con o sin la Kremerata. El vibráfono… yo no diría que es un instrumento que consideraría para el papel principal de una obra, como mi instrumento preferido. Pero cuando escucho a Astor tocando con su vibrafonista Gary Burton, hay tanta sinergia entre ellos que el vibráfono parece estar en el mismo plano que el bandoneón. Y cuando yo estoy tocando con Pushkarev, con frecuencia siento que el vibráfono está en el mismo plano que el violín.

El potencial de la música ofrece muchas opciones. Glenn Gould dijo una vez sobre Bach que se puede tocar su música en cualquier tempo, y que todavía sigue siendo Bach. De manera que puedo decir que con muchas de las obras de Astor, no es necesariamente un arreglo o un instrumento el que prevalece. Es el potencial en las partituras de Astor el que da a muchos músicos –y siempre otorgará a muchos músicos– la posibilidad de bucear en su mundo.

¿Usted ve la música de Astor Piazzolla como una influencia importante en la música del siglo XXI?

Voy a citar a un buen amigo mío, el compositor Giya Kancheli. He

colaborado mucho con él, y lo considero un compositor y un artista muy importante, porque él también imprime su sello. Es alguien que hace una música reconocible y es por eso que lo valoro. Este compositor y persona fenomenal me dijo una vez: "Tú sabes, Astor Piazzolla nos llevaba mucha ventaja a todos nosotros", refiriéndose, a todos nosotros "los compositores". Y aquí está cómo interpreto yo sus palabras. La música sufrió un gran daño en el siglo xx, y no solo a fines de siglo cuando mucha de esta se volvió comercial. Hasta Astor Piazzolla se transformó en uno de los artistas que muchas entidades, músicos y sellos musicales vieron como una posibilidad de usar y vender. Es terrible.

Pero está este otro extremo que comenzó a principios del siglo xx. Los compositores trataban de escribir música más y más sofisticada y al hacerlo se alejaban de las audiencias. Otro compositor, Maurizio Tago, los llamó "compositores componiendo para compositores". Pensó que era un peligro porque no nos llevaba a ningún lado. De manera que, cuando Giya Kancheli hablaba sobre Astor, quiso decir que Astor aún estaba en contacto con su audiencia. Todavía estaba en contacto con el alma y el corazón de su música. De manera que estaba por delante de muchos otros compositores contemporáneos, tan desconectados, que pertenecían a varias escuelas de composición musical y creían que la música tenía que ser increíblemente complicada para avanzar.

Einstein dijo: "Educación es lo que queda después de olvidar lo que se ha aprendido en la escuela". Esta es también una de las fortalezas de Astor. Usted puede escuchar en su música cuánto amaba a Johann Sebastian Bach o a las tradiciones del tango argentino. Pero él nunca pensó que debía seguir esta o aquella escuela. Fue fiel a sí mismo, siempre, y eso es lo que un artista debe ser. Debe estar en constante búsqueda de sí mismo. Esa es la razón por la cual considero que Astor es un gran artista.

El hecho de que fue compositor e intérprete a la vez lo ayudó mucho.

Sí, por supuesto. La interpretación influenció mucho en su música. Desafortunadamente, no se fue como un "gran" compositor, para decirlo de alguna manera. No hay una sinfonía. Hay muy poca obra

suya que tenga una gran forma. Al pensar en otros compositores del pasado, yo diría que está más cerca aquí de uno amado por mucha gente, y por buenas razones: Frédéric Chopin. Con la excepción de sus conciertos para piano, Chopin se concentró principalmente en pequeñas obras. Fue un gran maestro de este formato. ¿Por qué debería uno tratar de buscar algo diferente en Chopin? ¿Y por qué en el caso de Astor Piazzolla?

Astor es único. Siempre permaneció fiel a sí mismo. Era compositor, y esto le permitió sentir su propio *timing* tan bien, en cada una de las obras que escribió e interpretó. Tal vez no conoció todos los detalles de otros instrumentos, pero se puede aprender mucho de su interpretación del bandoneón, aun cuando uno toque el violín, el piano, el vibráfono o el instrumento que sea. Yo siempre digo "el violín es parte mía. Es parte de mi cuerpo". Y eso ocurría con Astor. El bandoneón, creo yo, era parte suya.

Usted mencionó el timing *dos veces… tempo, cómo manejaba el tiempo.*

Sí, sin duda. Porque creo que el *timing* es algo muy específico que los mejores intérpretes siempre sienten, y usted lo puede escuchar en la libertad de sus ejecuciones, cómo, en un compás, ellos también encuentran su libertad. Esa libertad es la diferencia entre un ser humano y una computadora, y en el escenario usted tiene la libertad en la pausa, que en tiempos románticos se llamaba *rubato*. El diccionario define *rubato* como "modo de ejecutar un pasaje musical con cierta libertad en el tiempo de los compases, para permitir un *accelerando* o *diminuendo* expresivo, por lo general sin alterar el ritmo general". Pero el *rubato* se despliega mejor cuando se usa dentro de una cierta estructura sólida.

Un ser humano tiene la libertad para respirar, la libertad para reaccionar, la libertad de expresión. Está en su manera de hablar. En cómo late su corazón. Y el latido del corazón y el latido de la música están de alguna manera asociados. El latido del corazón de alguna manera dicta el latido musical. Y la pulsación musical le da la libertad para desarrollar plenamente la música. Permite el *rubato*. Así tocaba Astor, y uno puede aprender esto en él.

Me acerqué a Astor cuando empecé a tocar su música. Se convirtió

en una misión muy importante para mí el hecho de poder poner en escena su "operita", como él la llamaba, *María de Buenos Aires*. No sé por qué, dado que la parte del violín como usted correctamente dijo antes no es la parte más importante en esta obra. Pero *María de Buenos Aires* se convirtió en una obsesión para mí. Yo quise tanto grabarla, y a pesar de todos los obstáculos, simplemente ocurrió.

Estábamos buscando una posibilidad, estábamos buscando músicos, y yo pedí a mi amigo de San Petersburgo, Leonid Desyatnikov, que hiciera un nuevo arreglo de *María de Buenos Aires*. Todo fue organizado, los días de grabación estaban acordados. Pero dos semanas antes de la fecha de grabación, la compañía grabadora decidió que esta no podía llevarse a cabo porque no teníamos los cantantes adecuados. Sentí que mi mundo se hacía pedazos. Las sesiones estaban coordinadas, los músicos estaban, la instrumentación estaba lista. Pero la compañía grabadora sentía que no teníamos los cantantes adecuados.

Debo decir que no era una compañía cualquiera. Eran muy profesionales y muy amigables. Poco tiempo después de que cancelaran las sesiones de grabación, tuve un concierto en Salzburgo, y yo estaba realmente hecho pedazos. Pero hablé después del concierto, *backstage*, con otro productor, de Teldec, que era una compañía europea muy importante. Esta persona se fascinó con el proyecto y dijo: "Déjame ver qué puedo hacer".

Dos días más tarde ubicó a Horacio Ferrer, el libretista de *María de Buenos Aires*. Horacio recomendó a dos cantantes maravillosos, y diez días después estábamos todos en un estudio. Todo ocurrió como si fuera un milagro. Sé que era una obsesión para mí, que yo estaba forzado a hacerlo. Si yo hubiera abandonado tan solo por las circunstancias, no tendríamos el disco que hicimos, no hubiéramos tocado la "operita" casi cuarenta veces como lo hicimos, no la hubiéramos llevado en una *tournée* mundial, y yo hubiera experimentado una gran pérdida en mi vida.

Pero todo ocurrió, los músicos que conformaban la orquesta, incluido el arreglador… nos convertimos en una especie de familia. Fue una de las experiencias musicales más fuertes en la vida de todos

nosotros, porque parece que en esos cinco días de grabación, descubrimos el universo completo de Astor. En esta “operita” finalmente, uno encuentra los elementos más fuertes de la creatividad de Astor Piazzolla.

9 de agosto de 2008

Yo-Yo Ma habla sobre Astor Piazzolla

¿Cuándo tomó usted conocimiento de la música de Piazzolla?

Comencé a escuchar los discos de Piazzolla hace unos quince años y quedé cautivado de inmediato por su música. Cuando me enteré de que tenía planeado hacer una visita (la última) a Boston con su sexteto, traté de conseguir localidades para el concierto, pero ya se habían agotado. Solo pude conseguir una, y se la regalé a nuestra niñera en agradecimiento por su trabajo. Más tarde ella nos dijo que, en una conversación que mantuvo entre bambalinas, descubrió que José Bragato, el chelista del sexteto, ¡era su tío abuelo!

¿Existe un sonido Piazzolla?

La música de Piazzolla tiene una pasión infinita, está llena de anhelo, y al mismo tiempo es tremendamente contemporánea. Se dice que Piazzolla es el Duke Ellington de la Argentina, y en cierto sentido es cierto. Al habitar su música, llevó al tango a otro nivel. La música fue creciendo dentro de él e incorporó apropiadamente las influencias de los diversos ambientes que lo rodearon, ya fuera Nueva York, París o Buenos Aires.

Durante los casi cuarenta años en que trabajó en su música, Astor Piazzolla intentó variantes muy diversas, ¡hasta tuvo un conjunto electrónico! Debido a su experimentación, y también a su ingenio, concentración y laboriosidad, su música se expresa en múltiples niveles y posee una enorme profundidad. Es una verdadera síntesis exitosa del tango y de lo contemporáneo.

Piazzolla no fue solo un compositor sino también un ejecutante. ¿Cómo siente estos dos aspectos de su labor?

En un mundo ideal, los compositores serían asimismo ejecutantes, como lo fue Piazzolla; tendrían actuaciones diurnas y nocturnas y verían la interacción evidente que se da entre quienes están en el escenario y el público. Cuando la inspiración proveniente de esas experiencias se suma al instinto del compositor, los resultados son magníficos. Creo que Piazzolla tenía un oído sorprendente para los

estilos musicales y combinó los estilos elegidos –el jazz, Bartók, Stravinsky– integrándolos en una fusión indisoluble, una voz muy personal y apasionada.

¿Piensa usted que Astor Piazzolla ejerce una influencia importante en la música del siglo XX?

El tango de Piazzolla ya no pertenece únicamente a la Argentina, se ha transformado en una música internacional en el auténtico sentido de la palabra. Tuve la gran fortuna de escuchar el primer ensayo que hizo Piazzolla de "Le Grand Tango" con Slava Rostropovich. Slava se dirigía a él en inglés con su fuerte acento ruso, y Piazzolla le contestaba con su muy urbano acento norteamericano. A pesar del contraste de sus respectivas voces, "Le Grand Tango" servía de medio para una voz común.

La música y la obra de Piazzolla continuarán inspirando a muchas clases de músicos y serán una influencia importante en la música del siglo XXI. "Le Grand Tango" es una obra importante, muy, muy importante.

YO-YO MA, en una entrevista con María Susana Azzi
Agosto de 1999

Prefacio

Astor Piazzolla era, por su nacionalidad, argentino. Sus cuatro abuelos fueron inmigrantes italianos, cuatro de los millones de italianos que se trasladaron a la Argentina en la próspera época de oro de este país y dejaron en la cultura argentina huellas que siguen siendo muy vívidas aún hoy. En lo profundo de su ser, Piazzolla fue siempre en parte un inmigrante desarraigado y nostálgico. En diversos momentos de su vida residió en Mar del Plata, Nueva York, Buenos Aires, Roma, París y Punta del Este; pero si bien se inspiró en muy diversas tradiciones, su música es esencialmente argentina. Como compositor, arreglador, director e instrumentista, su especialidad fue la música de Buenos Aires: el tango. A veces decía que había tenido tres grandes maestros: Alberto Ginastera, Nadia Boulanger… y Buenos Aires.

Pero aunque era cabalmente un tanguero y estaba imbuido por completo de la cultura del tango, tocó siempre la música de Buenos Aires a su manera. En su obra se produce algo así como una convergencia del tango, la música clásica y el jazz. Convirtió al tango (que, como el jazz, tuvo orígenes turbios) en una forma de música de cámara contemporánea. Rompió con el tango tradicional, osificado en la década del cincuenta luego de una hegemonía durante treinta años como música popular de Buenos Aires, y por esta razón los tradicionalistas nunca lo perdonaron. La guerra absurda librada en la Argentina entre los piazzollistas y los anti-piazzollistas duró décadas. Promotor de una profunda renovación de la música de tango, Piazzolla evolucionó constantemente, y su obra fue un reflejo de Buenos Aires, del tráfago y el estrépito de la sociedad contemporánea, y de toda la gama de las emociones humanas. Adorado y vilipendiado, murió en 1992. Hoy es considerado una de las glorias de la cultura argentina.

Su intención artística fundamental fue combinar su empuje renovador del tango con el placer que le causaba experimentar cruzando fronteras y explorando diversas culturas y géneros musicales. Era una encarnación viviente de la integración y el

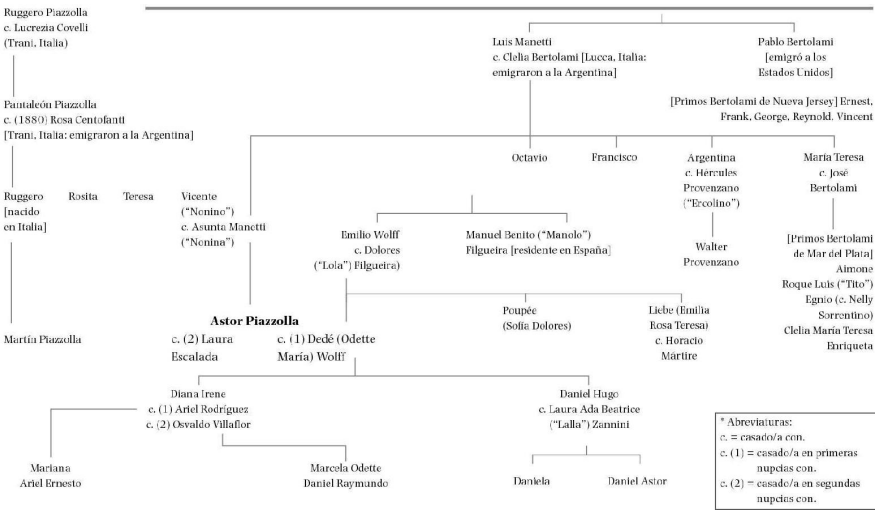
crossover. No significa que haya negado alguna vez sus raíces argentinas; pero también fue un transgresor en el verdadero sentido del término, siempre abierto a nuevas influencias. Sin dejar nunca de ser tanguero, decidió crear algo más universal. El lema de Tolstoi, "Pinta tu aldea y pintarás el mundo", era una de sus frases favoritas. Y pintó su gran aldea con un talento tan consumado que los músicos y luego el público afluyeron a él en cuatro continentes. Aunque no vivió para comprobar la magnitud de este fenómeno, ahora el mundo ha descubierto a Astor Piazzolla: argentino, tanguero y, por sobre todo, músico.

Se nos ocurrió la idea de este libro en el curso de un almuerzo en la Recoleta de Buenos Aires un día de noviembre de 1994 y comenzamos a trabajar en él a mediados de 1995. Esta es una biografía, la vida de un músico cuyas decisiones vitales como ser humano siempre influyeron en su obra. En sentido literal, la gloriosa música de Piazzolla puede hablar por sí misma. Ninguno de los autores de este libro lo conoció personalmente. María Susana Azzi lo escuchó tocar muchas veces y Simon Collier se encontró con él en una oportunidad. Sin embargo, Piazzolla habló extensamente sobre su propia vida en tres largas series de entrevistas: las que realizó con Alberto Speratti en 1968; con su hija Diana en 1980 y con Natalio Gorin en 1990. Nuestra deuda con estas tres fuentes es obvia. Además, fue entrevistado incontables veces por periodistas; confiamos en haber leído la mayoría de los reportajes que se publicaron en español, inglés, francés, italiano y portugués.

Una de las fuentes fundamentales de este volumen son las entrevistas realizadas con quienes conocieron directamente a Piazzolla. María Susana Azzi fue responsable del 90% de ellas, que en su mayoría fueron grabadas y transcriptas. En los casos en que los entrevistados ya habían hecho declaraciones públicas impresas –como las de Diana Piazzolla en su admirable libro *Astor* (1987) o las incluidas en el número especial que le dedicó a Piazzolla la revista porteña *La Maga* (1996)–, evitamos en lo posible volver a transitar por el mismo terreno. Complementamos nuestras entrevistas con un análisis exhaustivo del material publicado sobre Piazzolla, en especial

el enorme número de reportajes sobre su carrera profesional. Hemos utilizado este material de manera muy selectiva. Si hubiéramos incluido todos los artículos periodísticos, elaborado una crónica detallada de cada uno de sus viajes o mencionado la totalidad de los conciertos que dio con sus diversos conjuntos, el libro habría alcanzado un tamaño desmesurado y ciertamente habría resultado ilegible.

Relaciones familiares de los Piazzolla, Manetti, Bertolami y Wolff



Primera parte

La lucha

“Fui criado en Nueva York”
1921-1937

“Fui criado en Nueva York”.
ASTOR PIAZZOLLA, en una charla en el Central Park, 1987

Mar del Plata

Mar del Plata no hace gala de una gran antigüedad. Declarada formalmente “ciudad” en 1874, su verdadera historia comenzó diez años más tarde, con la llegada del ferrocarril. Sus excelentes playas y su clima saludable comenzaron a atraer a partir de entonces a una creciente población veraniega, y los mejores arquitectos argentinos recurrieron a una encantadora mezcla de estilos, en su mayor parte europeos, y la transformaron en el balneario más elegante y atractivo del hemisferio sur. Allí nació, alrededor de las 2 de la madrugada del viernes 11 de marzo de 1921, en una casa ubicada en la calle Rivadavia 2527, a tres cuadras de la Catedral, Astor Pantaleón Piazzolla, único hijo de Vicente Piazzolla y de su esposa, Asunta Manetti. Los padres vivían en un cuarto alquilado que estaba en los fondos de la confitería La Marplatense, de Ángela Bridarolli. “Todos pensamos que era de muy buen augurio que un chico naciera en ese mundo confitado”, diría más tarde la madre de Astor.[1] Una hermana de Asunta, llamada Argentina, cuidó a madre e hijo durante unos días después del nacimiento, hasta que aquella se sintió bien como para levantarse.

Los Piazzolla era oriundos de Trani, localidad de Puglia, una región bastante pobre de la Italia meridional. El bisabuelo paterno de Astor, Ruggero, había sido marino, y su bisabuela, Lucrezia Covelli, costurera. El hijo de Ruggero, Pantaleo, nacido el 30 de octubre de 1855, era también marino, y según la crónica familiar decidió emigrar luego de que su barco hubiese naufragado. Fue así uno de los centenares de miles de italianos que emigraron a la Argentina en la década de 1880, cuando alboreaba una era de espectacular prosperidad. (Cuarenta años más tarde, la Argentina ya era el séptimo país del mundo en orden de importancia por su riqueza). Pantaleo

cambió su nombre por Pantaleón y se instaló en Mar del Plata, cerca del puerto, con su esposa Rosa Centofanti, con quien había contraído matrimonio en mayo de 1880. Analfabeto, trabajó como marino, pescador, bañero en la playa durante la temporada estival y portero de uno de los teatros de la ciudad: el Teatro Palace en la Rambla Bristol. Era alto y rubio, y los marplatenses lo apodaron "el Holandés". Una de sus aficiones era tocar el acordeón que había traído de Italia, y otra el tallado de madera, en el que era muy experto. Su nieto Daniel aún conserva un baúl que Pantaleón hizo a mano. Le transmitió esta habilidad a su hijo menor, Vicente, nacido en Mar del Plata el 12 de noviembre de 1893.[2]

Llegado a la adultez, Vicente manejó un negocio muy popular, especialmente en verano. En 1921, respondiendo a una demanda generalizada en Mar del Plata, abrió una bicicletería, en la esquina del bulevar Independencia y avenida Colón; pero su verdadera pasión eran las motocicletas, que compraba y vendía. Le vendió una a Astor Bolognini, quien junto con sus hermanos Ennio y Remo estaba haciendo una brillante carrera como violista en América del Norte. La amistad que trabó Vicente con Astor Bolognini fue el motivo de que le pusiera ese nombre a su hijo, quien nunca se sintió muy contento de llevarlo: mucho después le comentaría a su primera esposa que Astor sonaba más como un apellido que como un nombre de pila.

Vicente Piazzolla corría carreras de motos en el bulevar Independencia con sus amigos Nigra, Galeano y Giacobodomato. También frecuentaba el Teatro Odeón, donde vio y escuchó por primera vez a su ídolo, Carlos Gardel.

El padre de los Bolognini, Egidio, era un chelista *amateur* y corresponsal para Italia de *Le Figaro*, muy amigo de Toscanini (padrino de Ennio). Ennio Bolognini tenía muchos amigos en el mundo de la música, entre ellos, Jascha Heifetz, Vladimir Horowitz, Victor Herbert, Maurice Ravel, Enrico Caruso y Giacomo Puccini. Una vez compartió un departamento en Buenos Aires con Arthur Rubinstein y Andrés Segovia. Si bien Ennio fue solista en varias orquestas estadounidenses, incluyendo la New York Philharmonic dirigida por Arturo Toscanini, no ingresó a los Estados Unidos como chelista sino como *sparring* del

boxeador Luis Firpo, quien se preparaba para boxear con el campeón mundial Jack Dempsey. Él había sido campeón de peso welter de Sudamérica. En realidad, Ennio sobresalía en todo tipo de deportes. Tenía también licencia de piloto, piloteaba su propio avión privado. Hablaba cinco idiomas y podía conversar en otros cuatro, como también en quince dialectos italianos diferentes.[f] Pablo Casals consideraba a Ennio "el chelista más talentoso que escuchó en su vida", y más tarde fue el primer chelista de la Chicago Symphony Orchestra. Remo fue más tarde *concertino* en la misma orquesta, en la New York Philharmonic y en la NBC Symphony, con la dirección de Toscanini.

El abuelo materno de Astor, Luis Manetti, que según Enriqueta Bertolami, prima del músico, era "el calco de Astor", había emigrado junto con su esposa Maria Angela Clelia Bertolami desde la ciudad de Lucca, en la Toscana. Eran primos. La casa de los abuelos maternos de Astor se encontraba en el pequeño *borgo* de Massa Sassorosso, fracción de Villa Collemandina, en Garfagnana, provincia de Lucca, en el corazón del Parco Nazionale del Appennino Tosco Emiliano. La vieja casa, al igual que otras, daba a la calle que lleva a la iglesia. No quedan restos de la casa, debido a la destrucción y desidia. En los años cincuenta se construyó en su lugar la escuela del *paese* (comunidad).

El párroco de Massa Sassorosso, don Giuseppe Santandrea, nacido en Villa Collemandina el 28 de septiembre de 1921 y ordenado sacerdote en 1944, celebró su primera misa durante un bombardeo. En 1946 fue asignado a la parroquia de San Michele Arcangelo de Massa Sassorosso y estuvo siempre ahí: Via della Chiesa 23, Massa Sassorosso. Don Giuseppe, en el curso de su largo ministerio, no solamente se ocupó de sus fieles, sino que fue un óptimo administrador del archivo parroquial. Siempre solícito y listo a pronunciar la palabra justa para mejorar la situación de su *paese*, trabajó junto a varios gobiernos municipales. Tuvo bajo su custodia los archivos parroquiales, que en Italia pueden ser también muy antiguos: bautismos, matrimonios y defunciones, que además tienen información sobre los abuelos maternos de Piazzolla, antes de que emigraran a la Argentina. Don Giuseppe se retiró en 2011, a la edad

de noventa años, y la comunidad de Massa Sassorosso le demostró su gratitud por sus sesenta y cinco años de servicio comunitario.

Virtualmente todos los habitantes del *paese* de Massa Sassorosso estuvieron al tanto de la historia de Piazzolla. Algunos bisabuelos o abuelos de los actuales residentes habían conocido a los abuelos maternos de Piazzolla, y sabían también dónde estaba ubicada la casa. Esta historia parecía no tener valor alguno en un *piccolo paese* de la Garfagnana.

Los orígenes paternos en la Puglia parecen haber sido más conocidos. Astor mismo carecía de información precisa sobre los orígenes de sus abuelos maternos, los padres de su madre Asunta Manetti. Parece que después de un concierto en el Teatro Verdi de Pisa, en marzo de 1987, Piazzolla mencionó que sus abuelos eran de la provincia de Lucca, aunque en realidad no sabía si realmente eran de ahí. En los archivos de la parroquia de Massa Sassorosso, fue encontrado el certificado de matrimonio de Clelia Bertolami y Luigi Manetti, los padres de Asunta. Apareció la evidencia de la prueba: se casaron en la iglesia de San Gabriele Arcangelo, Massa Sassorosso, y en 1888 emigraron a la Argentina a bordo del buque *Vittoria*, que partió de Génova, para establecerse en Mar del Plata, donde tenían parientes que ya vivían allí. Los recursos naturales y la comida eran bastante distintos en Massa Sassorosso y en Mar del Plata. Había mucha carne en la Argentina, mientras que en su terruño natal estaban acostumbrados a comer polenta con castañas. La tierra era fértil en su nuevo destino mientras que en la Garfagnana era árida.g

Luis Manetti llegó a tener éxito como propietario de una quinta importante y aún se lo recuerda en Mar del Plata por haber plantado los árboles de la plaza Mitre, una de las muchas plazas lindas que tiene la ciudad. La situación económica de los Manetti era algo mejor que la de los Piazzolla. La hija de Luis Manetti, Asunta, tenía cuatro años menos que su futuro marido, quien la cortejó durante su servicio militar; se casaron el 11 de octubre de 1918 en la Catedral de los Santos Pedro y Cecilia, en la calle Rivadavia 2800.[3] Más tarde, Astor sería bautizado allí. En retrospectiva, Astor pensaba que habían tenido un matrimonio feliz. Los parientes marplatenses simpatizaban mucho

con ellos. La prima segunda de Astor, Ana María Tiribelli, recuerda a Asunta como una mujer "muy amorosa, muy coqueta". Por su parte, Martín Piazzolla (hijo del hermano mayor de Vicente, Ruggero, nacido en Italia) la consideraba "una tía muy buena, muy servicial", y de Vicente dijo que era "un poco nervioso, pero muy bueno… muy trabajador". La hermana de Asunta, Argentina Manetti, aseveraba que los Piazzolla "eran muy inteligentes, todos… Y gente buenísima". Probablemente Astor heredó su temperamento del padre y su contextura física de la madre. Vicente era mucho más alto que su esposa; Astor medía en su adultez un metro setenta de estatura y en muchos aspectos su apariencia era la de un Manetti, aunque carecía de la nariz prominente típica de algunos varones de esta familia.

Años más tarde, la madre de Astor recordaba que de niño "era bueno como un pedazo de pan y nunca lloraba, pero dormía poco".[4] De hecho, los primeros años de Astor fueron terriblemente complicados. Nació con un defecto en la pierna derecha, el *pied-bot*, por motivos que nunca quedaron bien en claro. A partir de sus dos años fue sometido a reiteradas intervenciones quirúrgicas en el Sanatorio Marítimo del barrio de La Perla, con lo cual el problema se subsanó en parte. Los recuerdos más tempranos que Astor tenía de su infancia se referían a esas separaciones de su madre, a los dolores que debió soportar, a que él lloraba a mares. Le quedó para siempre una aversión por los hospitales. Asunta resolvió no tener más hijos, aunque los médicos le decían que no había motivos para ello. "Me hubiera gustado tener más", le confesó más adelante a su nuera.

Alberto Rodríguez Egaña, cirujano principal del Sanatorio Marítimo, fue el que llevó a cabo la última operación y no quiso cobrar por sus servicios. La pierna derecha de Astor quedó algo más delgada que la otra y dos centímetros más corta, pero fuera de eso era razonablemente normal. Sin embargo, esta leve deformidad física afectó a Astor toda su vida y siempre fue muy sensible al respecto. Odiaba que lo llamaran "rengo". Según él mismo recordaba, una de las consecuencias de todo esto fue que "a papá se le metió en la cabeza que yo tenía que ser algo grande… Él se propuso que yo hiciera todo lo que me prohibían, para salir adelante, para que no

fuera un solitario o un acomplejado. Si me prohibían nadar, él me mandaba a nadar. Si me decían que no tenía que correr, él me mandaba a correr".[5] Viene a la memoria el caso de otro artista, Lord Byron, nacido asimismo con una pierna defectuosa. El poeta W. H. Auden escribió en su "Carta a Lord Byron": "*Your mother in a temper cried 'Lame Brat!'. Posterity should thank her much for that*"[6] ('¡Mocoso rengo!', tu madre te grita enfurecida. Tendría que estarle la posteridad agradecida).

Asunta no formaba parte de la clase alta inglesa y jamás se le habría ocurrido gritarle a Astor "¡Mocoso rengo!". De todos modos, la teoría de la creatividad relacionada con una infancia sufrida hoy carece de validez. Pero Vicente tenía razón: sin duda, su hijo llegó a ser algo grande.

Infancia en el Lower East Side de Manhattan

Vicente era un hombre inquieto, siempre inclinado a pensar que la vida era más linda en otra parte. Asunta no se sentía tan segura de eso. Los amigos le habían dicho a Vicente que en Nueva York se podía vivir bien; hacia allí viajó en barco, pues, para investigar las perspectivas, y a su regreso resolvió emigrar. Astor acababa de cumplir los cuatro años. Su primera cédula de identidad (Nº 87979) fue emitida el 29 de marzo de 1925, y el viaje en el buque *Pan America* tiene que haber sido poco después. No hemos podido constatar la fecha precisa a raíz de que los archivos donde se registraba por entonces la llegada de personas a Nueva York se han vuelto ilegibles en las páginas correspondientes a esas semanas.

La familia Piazzolla se estableció en primer lugar en Port Reading, estado de Nueva Jersey, en la casa del tío de Asunta, Pablo Bertolami, hermano de Clelia que trabajaba en los ferrocarriles. Uno o dos años más tarde hubo una gran huelga ferroviaria y Vicente y Asunta, desafiando las leyes que prohibían la venta de bebidas alcohólicas, que se habían impuesto de acuerdo con la décimo octava enmienda de la Constitución estadounidense, llevaron a Nueva Jersey whisky y vermouth en el sidecar de su motocicleta para que los huelguistas los vendieran. En recompensa por ello, los Bertolami les regalaron pollos,

huevos, queso y verduras. Con el tiempo, Astor disfrutaría de las visitas a sus primos en esa zona semirrural de Nueva Jersey. Eran cinco varones: Frank, Ernest, Vincent, Reynold y George, y Astor se mantuvo en contacto con ellos por el resto de su vida.

Pronto los Piazzolla encontraron albergue en un departamento de Manhattan, situado en el número 8 de St. Mark's Place, arriba de un salón de billares regenteado por una pareja judía, los Wasserman. Asunta debió restregar y pulir mucho para que la vivienda fuera habitable. En la actualidad, St. Mark's Place es la calle principal del barrio bohemio aunque algo aburguesado del East Village, pero en la década del veinte no se diferenciaba del Lower East Side, la zona pobre de Manhattan. Se hallaba junto a dos barrios densamente poblados por italianos y judíos. El lugar en que se instalaron los Piazzolla no quedaba muy lejos de Little Italy, en los alrededores de la calle Mulberry, y con frecuencia la familia concurría a la alegre fiesta de San Genaro a mediados de septiembre. Hacia el este de Little Italy se encontraban los conventillos superpoblados de la comunidad judía de Nueva York, la más numerosa del mundo por aquel entonces. La Segunda Avenida, que corría tanto al norte como al sur de St. Mark's Place, seguía siendo el "Rialto judío", célebre por los teatros que representaban obras en ídish y por los acalorados debates de los intelectuales. En una ocasión, cuando Astor era chico, se estaba celebrando un casamiento en una sinagoga cercana cuando se lanzó contra los feligreses un ataque que dejó varios muertos. "Todo se va metiendo bajo la piel –dijo Astor en 1990–. Mis acentuaciones rítmicas, tres más tres más dos, son similares a las de la música popular judía que yo escuchaba en los casamientos".[7] De chico, fue lo que en ídish se llama, nada peyorativamente, un *shabbos goy*, un "gentil" que se gana unos céntimos apagando las velas en la sinagoga durante la ceremonia sabática.

Asunta, que antes jamás había trabajado fuera de su casa, debió emplearse en un taller de peletero, donde pegaba el pelo en las pieles de animales. Entretanto, Vicente encontró trabajo como peluquero, oficio que aprendió en un negocio cuyo dueño era un tal Tony Melli. Al poco tiempo se trasladó al de un inmigrante siciliano, Nicola

Scabuttiello, en la calle Lafayette. Scabuttiello tenía alguna relación, probablemente no muy estrecha, con la mafia. En ese entonces se estaban consolidando –con la gran ayuda de las leyes contra la venta de bebidas alcohólicas– las "cinco familias" clásicas de Nueva York, pero la mayoría de las operaciones de los *gangsters* eran aún de alcance apenas local. El diminuto imperio de Scabuttiello incluía varios salones de billares y de juegos de azar. Vicente llegó a ser algo así como el amigo de confianza de Scabuttiello, a quien no le molestaba que Astor lo llamara "tío". Esta relación tenía sus ventajas. En una oportunidad, Astor fue atacado por unos jóvenes en el salón de los Wasserman, y Scabuttiello envió de inmediato una breve nota en la que se leía: "No toque nunca más al hijo de Piazzolla". Eso bastó para que no hubiera más dificultades.[8] Por otro lado, la vida en la peluquería no carecía de incidentes. Una vez, Scabuttiello envió a Vicente a que le hiciera una advertencia al dueño de otra peluquería que se había instalado hacía poco tiempo en la cercana calle Hudson, y uno o dos días después una bomba reforzó la advertencia.[9] En otra ocasión, le dispararon desde la calle a uno de los clientes de Vicente; la bala rozó el hombro de este y corrió sangre. Finalmente, Vicente tuvo que trasladarse y comenzó a trabajar para otro barbero siciliano, Vicenzo Baudo, en la Séptima Avenida.

Astor tenía cinco años cuando fue por primera vez al colegio, en 1926. Asunta le colgó del cuello un medallón de san Antonio, y unos días después descubrió que se lo habían sacado: el colegio era protestante.[10] Astor se adaptó muy rápidamente a la vida de Nueva York, adquiriendo esa naturalidad para hablar el inglés con acento neoyorquino que lo acompañaría toda la vida. (Joseph Hurley, un escritor neoyorquino que lo conoció a fines de los años ochenta, comentó que su modo de hablar le traía reminiscencias de Little Italy, y Kip Hanrahan, su productor discográfico por esa misma época, nos cuenta que hablaba "un inglés de Nueva York congelado en el tiempo"). Además, supo hacerse de amigos. Sus primeros amigos del alma fueron dos chicos inmigrantes, Nicky Kavalishen, descendiente de polacos, y el ruso Willy Lubiansky. Cuando Astor tuvo siete años lo dejaron ir a pasar unas semanas en verano con Willy y sus abuelos,

que vivían en la zona rural de Connecticut. Pronto se cansó del *borscht* ruso que le servían todos los días y empezó a extrañar el salame y el queso que traían sus padres cuando iban de visita; no obstante, Astor no olvidó nunca la campiña de Connecticut, con sus colinas floridas, los montículos de cereales aún no trillados, los carros que se llevaban los granos. Años más tarde solía recordar esas escenas al ver películas norteamericanas.[11]

Astor quería mucho a sus padres –"padres de esos ya no vienen más", dijo en 1973–,[12] pero reconocía que habían sido muy estrictos en su crianza. La relación con su madre fue de mucho cariño hasta la muerte de ella, en 1982. El padre le imponía más respeto; para ese hombre estaba claro que en la educación del hijo no había que prescindir de la vara (o al menos del cinturón). Por igual motivo, estaba ansioso por verlo triunfar en la vida. Cuando Astor cumplió siete u ocho años, Vicente compró un anotador y comenzó a registrar sus progresos con orgullo paterno. "Astor va a llegar lejos –escribió–. Vale mucho. Sé que cuando se propone hacer una cosa, la hace y bien".[13] Ya le había enseñado a boxear, principalmente con la finalidad de que tuviera mayor confianza en sí mismo, y cuando tuvo ocho o nueve años le regaló un par de guantes de boxeo.

Probablemente los guantes le hacían falta. El chico tenía una veta agresiva y pendenciera. En su casa se portaba bien, pero en la escuela y en la calle era muy travieso. "No creo que fuera un buen alumno –comentó Astor en 1965, y agregó–: Nunca me gustó que me mandaran".[14] Fue echado de uno o dos de sus primeros colegios por peleador, y en la calle, donde pasaba la mayor parte del tiempo, era rápido para empezar a dar puñetazos. Sus compañeros lo apodaron "el Zurdo" por el golpe resuelto que pegaba con el puño izquierdo, golpe que le vino muy bien cuando se integró a su primera *gang* (barra). En ese entonces, Nueva York estaba llena de *gangs*; algunas de ellas solo eran algo revoltosas, pero otras cometían graves delitos. A menudo estaban formadas por miembros de algún grupo étnico: irlandeses, italianos, afro-norteamericanos, judíos. Aunque no tan violentas como lo fueron luego las *gangs* urbanas, siempre estaban dispuestas a pelearse con grupos rivales. El hecho de que Astor perteneciera a una

gang revela que "tuvo calle" desde temprana edad, y las actitudes que adoptó de niño y de joven reflejaban lo que había vivido en el Lower Manhattan. Una vez le dijo a su hija Diana: "No le tengo ninguna simpatía a la policía. Siempre tenía problemas con ellos. Yo era peleador, violento, malo en serio".[15] Quizás exageraba un poco su maldad, del mismo modo que a ciertos millonarios les gusta exagerar sus orígenes pobres, pero no hay duda de que las calles en las que Astor pasó su infancia constituían un ambiente violento. Como dijo más tarde, su vida en Nueva York lo hizo hombre: recibía golpes y devolvía golpes. Tenía que defenderse. En su música expresaría su experiencia de vida.

Desde el punto de vista de su historia, hay algo que tiene mucha más importancia: cuando Astor tenía ocho años, su padre le regaló un bandoneón, que había comprado tal vez en una tienda de venta de artículos de segunda mano de Manhattan o en una casa de empeños de Brooklyn; Astor contó las dos versiones. Su tío Octavio Manetti estaba de visita en Nueva York y paseando con Vicente vieron *el fueye* en una vidriera, en oferta por 18 dólares. "¿Qué es esto?", preguntó Astor cuando le mostraron el instrumento, mirándolo largo rato antes de animarse a presionar sus botones. El propio Vicente tocaba bastante bien el acordeón y la guitarra; a veces lo hacía en los festivales de la comunidad italiana de la ciudad, y había compuesto un tango. En el departamento donde vivían había discos de fonógrafo de Julio De Caro, así como de la superestrella de aquel entonces, el barítono Carlos Gardel. Cuando Vicente llegaba a su casa, alrededor de las ocho o nueve de la noche, lo primero que hacía era escuchar un disco, y no era raro que al hacerlo los ojos se le humedecieran por la emoción. Nada podría haberlo complacido más que ver a su hijo convertido en un célebre músico de tango, y seguramente consideró que el bandoneón era la pieza clave para concretar ese futuro. Inventado en Alemania alrededor de 1830, el bandoneón es nieto del órgano, hijo del armonio y primo hermano del acordeón, aunque mucho más difícil de tocar. En la Selva Negra alemana se lo utilizaba en las iglesias como sucedáneo del armonio o del órgano. Cuando llegó a la Argentina, fue poco a poco adoptado por las orquestas de

tango. Su rico y quejumbroso sonido terminó siendo casi esencial en la evolución de la música de tango, que por los años en que los Piazzolla emigraron a Nueva York estaba ingresando en su época de oro y convirtiéndose velozmente en la música popular predominante de la Argentina.

Astor asumió frente al aprendizaje del instrumento una actitud despreocupada. “Por darle el gusto a mi viejo, yo traté torpemente de aprender –señaló más tarde–. Y era espantosamente malo”.[16] Muchas de sus aficiones infantiles, como la de arreglar aparatos de radio, tuvieron corta vida, y también el bandoneón permaneció mucho tiempo en el armario; pero Vicente estaba ansioso por que su hijo lo tocara y decidió que debía tomar lecciones de música. Mientras tanto, Asunta había aprendido el oficio de peluquera y junto con una amiga estadounidense habían puesto un negocio al que llamaron “Mary & Susan”; su clientela estaba compuesta de italianos y judíos, que eran atendidos en días diferentes. Además, Asunta se puso a estudiar cosmética, e inventó una crema de belleza a base de una pasta de almendras que continuó preparando hasta el fin de su vida.[17] La fórmula era un secreto muy bien guardado, aunque con el tiempo lo transmitió a una parienta. Una de sus clientas era una profesora de música con la que llegó a un trato: le haría periódicamente la manicura a cambio de que ella le diera lecciones a Astor. El trueque se echó a perder debido a las travesuras de Astor. No le fue mejor con su segundo maestro, un italiano amigo de Vicente que enseñaba solfeo, violín y mandolina. Cuando al caer la tarde Astor llegaba a la casa del italiano para tomar su lección, siempre lo encontraba cocinando la comida de la noche; los olores provenientes de la cocina despertaban la curiosidad del chico y aprendió varias sabrosas recetas, pero no mucho de música. Al tiempo el italiano lo echó como alumno porque no progresaba. Y era verdad: por entonces la música aún le parecía a Astor mucho menos importante que los amigos, su *gang*, la vida callejera.

Astor siempre tuvo conceptos positivos sobre su infancia en la zona pobre de Manhattan cuando la contemplaba en retrospectiva. Dijo que fue “una infancia feliz, no una niñez torturada. Siempre fui mimado…

yo tuve todo". (En verdad, el cuidado que ponían sus padres para vestirlo lo hacía sentirse a veces avergonzado cuando se encontraba con su *gang*, que vestía ropa miserable). Y siempre decía que Nueva York le había dejado impresa su marca. En 1987 le confesó a Peter Watrous: "Llevo a Nueva York muy dentro de mí. Estoy seguro de que me impartió coraje. Gracias a ella aprendí a hacerme duro en la vida, a cuidar de mí mismo".[18]

Cuando sobrevino la Gran Depresión de la década del treinta, los tiempos cambiaron para los Piazzolla, lo mismo que para millones de otras personas. La exultante prosperidad norteamericana de los años veinte se esfumó. Vicente resolvió emprender el regreso a la Argentina. Entre los que fueron al puerto a despedirlos se encontraban Scabuttiello, los Wasserman, el tío Pablo y los primos, Willy Lubiansky y Nicky Kavalishen, y hasta el italiano profesor de música. Se embarcaron en el barco *Western World* que partió desde Nueva York el 12 de febrero. Instalados otra vez en Mar del Plata a principios de 1930, Vicente utilizó los ahorros que había hecho en Nueva York para abrir una peluquería (llamada justamente "Peluquería Nueva York") en la intersección del bulevar Independencia, donde la familia se alojaba en un departamento, y la calle Moreno. Una placa conmemorativa fue colocada en el edificio en marzo de 2015. Astor fue a primer grado de la primaria en el Instituto Dans, a pocas cuadras de su casa, en la esquina de las calles Bolívar y Salta.[h] Asunta abrió un salón de belleza femenino. El nuevo local de Vicente era la peluquería más moderna de la ciudad; aparentemente fue la primera en usar la máquina eléctrica para el corte de pelo y secadores de pelo. Sin embargo, la Gran Depresión había llegado también a la Argentina y los negocios no marchaban a las mil maravillas. No pasó mucho tiempo sin que Vicente debiera vender la motocicleta que había traído desde Nueva York.

Para Astor, que contaba ya nueve años, la transición fue dura. La ropa que usaba en Nueva York (pantalones largos, medias de tartán a cuadros, impermeable escocés) no fue muy bien recibida por los chicos marplatenses. Sus pesados zapatos estadounidenses contrastaban notoriamente con las alpargatas de sus nuevos

compañeros de colegio. Pero si estos se atrevían a burlarse de él, o lo silbaban o abucheaban en la calle, "el Zurdo" sabía cómo arreglárselas. A otros chicos los impresionó la caja de lápices de colores que se había traído del norte y que llevaba a la escuela. "Casi no sabía hablar en español –recordaría más tarde su maestra, Rosa Carmen Mattalia– y junto con mi hermana Violeta le enseñamos las primeras palabras… El mayor problema lo teníamos porque era zurdo. ¡Qué brutos éramos en esos tiempos! Lo queríamos obligar a que escribiera con la derecha y no hubo caso. Llegamos a atarle el brazo…".[19]

Pero Astor halló más de un consuelo en esa pequeña y extraña ciudad en la que había nacido. Entabló una estrecha amistad con la hija de un médico y le dijo a su maestra que iba a casarse con ella. Aun más apasionantes, sin duda, tienen que haber sido para él las excursiones de caza y pesca en las cercanías de Mar del Plata, que realizaba con sus primos Egnio,[i] Aimone y Roque Luis ("Tito"), hijos del tío José Bertolami y de la tía María Teresa Manetti, la hermana de Asunta. Los Bertolami tenían también tres hijas (Clelia, María Teresa y Enriqueta), con quienes Astor simpatizaba. Las chicas estaban encantadas con él, y hacía reír a su madre. "Era cariñoso, era jorobón, le gustaba hacer chistes –comentó Enriqueta–, [pero] era inquieto, muy inquieto". Por su parte, su primo Martín Piazzolla, seis años mayor que Astor, lo hallaba "muy juguetón, muy divertido". Solían andar juntos en bicicleta. Otro chico marplatense algo mayor, Mario Lenceti, con quien jugaba al fútbol, reparó en su veta decididamente rebelde. Si Astor no se salía con la suya "había piñas seguro". Lo vio cambiar las tarjetas que acompañaban los regalos de casamiento en una fiesta –jugarreta que no le molestaba practicar cuando ya era adulto– y modificar los precios de los artículos en los negocios que estaban de liquidación por cierre. "Siempre estaba pensando alguna nueva", dijo Lenceti.[20]

Al volver a Mar del Plata, los padres no se olvidaron del futuro musical de su hijo: Vicente y Asunta estaban decididos a que aprovechara las rudimentarias nociones de música recogidas en Nueva York. Comenzó a tomar lecciones de bandoneón dos veces a la semana

con Libero Paoloni, quien llegaba al departamento con los ojos enrojecidos por sus actuaciones en los locales nocturnos de la ciudad (la confitería Munich en la calle San Martín era uno de ellos). Astor preparó dos obras que estrenó en una fiesta de cumpleaños en lo de Manetti: la ranchera "Cadenita de amor" y el tango "Vagabundo". Su tío Checo lo acompañó en la guitarra. Cuando Libero se trasladó a Buenos Aires, lo reemplazó como profesor su hermano Homero. Ambos eran excelentes bandoneonistas, y la enseñanza que le impartieron fue tal vez fundamental en el desarrollo musical de Astor.[21] El bandoneonista Lelio Tedeschi, que vivía en la calle Alvarado 2531, también tomó clases con los hermanos Paoloni; él y Astor fueron muy buenos amigos. También el hermano de Asunta, Francisco, fue involucrado a veces en el empeño educativo de los padres. Como debía atender su negocio de alquiler de bicicletas, encerraba a Astor con su bandoneón en el baño y se quedaba un rato afuera para verificar que efectivamente estudiara. "Y estudiaba en serio", afirmó.[22] La prima Enriqueta Bertolami también opinaba que Astor se estaba esmerando. Un día en que el primo Martín Piazzolla, que era asimismo músico incipiente, fue de visita al departamento, la tía Asunta le pidió de inmediato que le tomara a Astor una prueba de solfeo.

Después de vivir en Mar del Plata unos nueve meses, Vicente decidió cortar por lo sano y volver a Nueva York. Para Astor tiene que haber sido como un retorno a la normalidad. La ciudad de principios de 1930 era diferente de la que había dejado al partir. Los desocupados hacían cola por un plato de sopa. En Central Park y Riverside Park habían surgido barrios precarios, los llamados "Hoovervilles" –el nombre derivaba de Herbert Clark Hoover, presidente de los Estados Unidos en el período 1929-1933–. En 1932, casi la mitad de las familias que vivían en Little Italy carecían de un adulto que tuviera un trabajo fijo pago. No obstante, la Gran Depresión no ocuparía jamás un lugar preponderante entre los recuerdos de Astor. Vicente volvió a encontrar trabajo como peluquero y la familia se instaló otra vez en el mismo vecindario, en un departamento situado en la Calle 9 Este Nº 313, a una o dos

cuadras de su vivienda anterior. Astor fue enviado a la Escuela Pública Nº 92, de la cual al poco tiempo lo expulsaron por mala conducta. Completó la escuela primaria (la única educación formal que recibió en su vida) a mediados de 1934 en la escuela María Auxiliadora, dependiente de la orden de los salesianos, que se hallaba en la Calle 11 Este y la Segunda Avenida. En ocasiones llevaba el bandoneón al colegio ("para impresionar a las chicas", dijo más adelante). Posteriormente, la madre superiora le dio a estudiar un par de marchas a fin de que las tocara en un pequeño festival que estaba organizando. Astor tocó las obras en el patio del colegio rodeado por chicos "*camicie nere*" (camisas negras); eran "Giovinezza" y "Camicia nera", los clásicos himnos de la Italia fascista. En una de las paredes de la escuela alguien había escrito: "Gánese una estrella, escúpale a un judío". En 1983, Astor comentó: "Hoy lo pienso y se me revuelve el estómago".[23] De adulto, no había en él el menor indicio de racismo.

Los padres le insistieron para que se inscribiera en un club de varones y aprendiera a nadar y a jugar al béisbol; llegó a ser un buen *pitcher*. También tomó lecciones de boxeo en un gimnasio cercano, con Tony Canzoneri, que en los años treinta fue campeón mundial en las categorías pesos ligero y wélter júnior. También conoció allí al joven Jake La Motta, el futuro "Raging Bull" (Toro furioso). Tenía la misma edad que Astor, pero ya dominaba el boxeo con la habilidad que lo llevaría luego a ser campeón mundial en peso mediano. Una vez lo invitó a Astor a que subiera al ring con él. "Me dio tal trompada que nunca más volví al gimnasio", sostuvo posteriormente. Además de la eficiencia que llegó a tener como boxeador, Astor aprendió patinaje sobre ruedas y sobre hielo, y ganó varios premios de natación.[24]

Volvió a formar parte de una barra de muchachos bravos, en su mayoría ítalo-norteamericanos. Uno de los amigos de esa barra, aunque no era integrante de ella, fue Rocky Graziano, futuro campeón mundial peso mediano. Treinta años más tarde, Astor podía recitar de memoria sin dificultad los nombres de sus compañeros: Nunzio Incataschiatta, Nino Rodosti, John Pomponio, Joseph Campanella, Gaspar Sacco, Peter Renda. La *gang* tenía entre sus costumbres acosar al actor de cine (y ex ayudante de contrabandistas) George Raft –que

vivía en la Calle 11– para sacarle algunas monedas; otra de sus pasiones era el "pase inglés", un juego de dados hoy ya casi olvidado. A veces, cuando en el curso de una partida se había acumulado una suma razonable de dinero por las apuestas, Astor se deslizaba fuera del local donde se estaba jugando y llamaba a la policía; el sonido de las sirenas que se aproximaban hacía que sus compañeros de juego se dispersaran y "el Zurdo" se embolsaba lo que había.[25]

Pero el amigo más íntimo que tuvo en Nueva York después de 1930 no pertenecía a la barra. Fue el joven polaco-norteamericano Stanley Sommerkovsky (que más tarde redujo su apellido a Sommers). Eran inseparables. Por lo menos en dos ocasiones huyeron juntos de sus casas hacia Long Island, aunque no llegaron a alejarse más que unos pocos kilómetros; al parecer, Astor fue quien primero quiso volver al hogar. La mayor parte del tiempo deambulaban por las calles, jugaban en el Central Park o disfrazados de adultos con sombreros y largos abrigos se iban a Harlem a escuchar a Cab Calloway o Duke Ellington. Años más tarde, cuando Astor vio la película *Cotton Club* (1984), le impresionó la vívida recreación de todo lo que él y Stanley habían visto y escuchado.[26] Sus experiencias en Harlem le inculcaron uno de sus amores más perdurables: el que tuvo por el jazz.

Stanley fue también su cómplice en un intento de robo. Astor ansiaba poseer una gran armónica Hohner cromática que había visto en Macy's. Entre ambos la robaron, pero una fornida agente de policía los detuvo cuando abandonaban la tienda. Camino de la comisaría, Astor la distrajo con un grito repentino, y los dos lograron escapar saltando a un camión que pasaba en ese momento.[27] La experiencia los curó de cualquier ambición delictiva seria, pero las faltas leves eran harina de otro costal. El primo de Nueva Jersey, George Bertolami, para quien Astor era "un loco, todo un personaje, algo salvaje", recordaba que normalmente cuando los dos chicos viajaban en tranvía no pagaban el boleto.

Los padres de Astor seguían alentando su interés por la música. Una noche, Vicente lo llevó a un cabaret, propiedad de un español, llamado El Gaucho, donde Astor tocó un tango. Poco después se juntó con un cantante y guitarrista argentino, Agustín Cornejo, y con un

peruano de apellido Pichardo. El jueves 29 de diciembre de 1932 tomó parte en una función especial que con el título "Una noche en la Argentina" se dio en el Roerich Hall, de la Calle 103 Oeste, y fue anunciado en el programa como "la maravilla infantil del bandoneón". Los periódicos de lengua española que circulaban en Nueva York también lo describieron con términos elogiosos. Para Astor, que entonces tenía once años, fue una velada memorable, la primera vez que sintió "la emoción de estar sobre un escenario, aplaudido por la gente". Tres meses después volvió a tocar en el Roerich Hall y recogió ponderaciones del diario neoyorquino *La Prensa* por su "excelente técnica musical".[28] Astor grabó su primer disco, *Marionette Spagnole*, un simple (no comercial) en el Radio Recording Studio de Nueva York, el 30 de noviembre de 1931.[j]

Por esta época, Astor estaba tomando clases con el tercero de sus profesores de música en Nueva York, Andrés D'Aquila, un pianista argentino que vivía en la Calle 13 Este. D'Aquila había tocado en orquestas de tango de Buenos Aires en la década del veinte y, según sus propias palabras, se había ido luego a Nueva York "de puro aventurero". Tenía cierto manejo del bandoneón y evidentemente mejoró la técnica de Astor, aunque es dudoso que este se concentrara mucho en el asunto. Con frecuencia lo persuadía a D'Aquila para que lo llevara a ver alguna película. A D'Aquila le gustaba hacer bromas; una vez simuló estar muerto en su sillón y soltó la carcajada cuando Astor, alarmado, llamó a los vecinos.[29] La monumental colección de discos de Édouard Pécourt incluye también una copia de una grabación de 1932 en la cual se escucha a Piazzolla tocando el bandoneón con la orquesta de Andrés D'Aquila (aunque no figura el crédito a Piazzolla).[k]

Casi un año duraron las clases con D'Aquila, quien debió dejar de enseñarle, tras lo cual Astor fue enviado a aprender con Terig Tucci, un músico argentino que trabajaba para la cadena radial NBC. Reclamado por Carlos Gardel para que colaborara en sus películas, fue director musical de la Paramount en 1934-35 y musicalizó las películas *Cuesta abajo*, *El tango en Broadway*, *El día que me quieras*, *Tango Bar* y *Cazadores de estrellas*. Tucci vivía en la Calle 110, a más

de un centenar de cuadras de la casa de Astor; era una buena caminata para él y su padre, que lo acompañaba a lo de Tucci. No tenemos certeza sobre lo que este pudo haberle enseñado; de todas maneras, en ese momento Astor estaba más entusiasmado con la armónica y el zapateo americano. Uno de sus ídolos era Bill "Bojangles" Robinson. Vicente se mostró indulgente con él: lo envió a una "academia" de armónica de la Calle 42 y le compró un par de zapatos con punta de acero. Astor y su amigo Nunzio Incataschiatta empezaron a frecuentar la Calle 14, donde trabajaban de lustrabotas, tocaban la armónica, zapateaban, y después pasaban el sombrero. Cuando Vicente descubrió lo que sucedía, recurrió nuevamente al cinturón.

A los trece años Astor se enamoró de María Alberti, hija de un panadero de la zona, pero lo decepcionó comprobar que ella prefería a su amigo Peter Renda, un joven apuesto que se parecía llamativamente a Cary Grant. Sin embargo, como suele ocurrir a esa edad, pronto olvidó su desilusión. Por esa época tuvo lugar su iniciación sexual "con una chica que traían al club para que… más o menos nos sirviera –dijo en una entrevista realizada en 1983–. Era una gorda horrenda, que pesaba cuatro veces más que yo. Pero, en fin, fue una especie de profesional que cumplía su trabajo".[30]

Poco a poco la música estaba comenzando a tener para él la misma importancia que el béisbol, el boxeo o el pase inglés. En la casa de al lado de los Piazzolla, en la Calle 9 Este, vivía Béla Wilda, un pianista húngaro que –según Astor– había sido alumno de Sergei Rachmaninoff. Astor estaba hipnotizado por el sonido del piano cuando Wilda practicaba sus ejercicios, y comenzó a quedarse en casa con el solo fin de escucharlo. Tenía una obsesión por oírlo cuando interpretaba a Bach ("me enamoré de Bach, me puse loco",[31] diría más tarde) y no pasó mucho tiempo antes de que declarara su deseo de estudiar con él. Vicente finalmente aceptó. Si bien Wilda no conocía el bandoneón, era capaz de arreglar las obras de piano para ser ejecutadas en el instrumento, y lo que es más importante, inició a Astor en la música clásica, que pronto le pareció a este tan atrayente como el jazz. La situación económica de Wilda estaba lejos de ser

buena; usaba pantalones remendados y tenía un solo traje. Astor le llevaba a menudo los platos de pastas que cocinaba Asunta, y al tiempo Wilda y su esposa se hicieron amigos de los Piazzolla, con quienes almorzaban de tanto en tanto. Astor habría de considerarlo su "primer gran maestro", y en una entrevista le dijo al británico Tony Staveacre que solo con él había aprendido de veras a leer música.[32]

El ejemplo de Wilda aumentó el deseo de Astor de ser músico. Luego de haberlo conocido y durante aproximadamente un año, estando todavía en el colegio, tocó a veces en teatros o en la radio. Su ex profesor Terig Tucci lo llamaba para tocar de vez en cuando, y el 3 de julio de 1935 lo hizo junto a un grupo dirigido por Tucci en Schenectady, estado de Nueva York.[33] Cierto es que no podía contraer muchos compromisos de esta índole porque el Sindicato de Músicos de Nueva York vedaba el trabajo de menores.[34] Es muy probable que intentara sumarse a alguna orquesta bailable de prestigio, como las de Xavier Cugat o Pedro Vincent, pero se lo impidieran las normas impuestas por el sindicato.[35] No sabemos durante cuánto tiempo tocó el bandoneón en el trío formado con Pichardo y Cornejo (este último visitaba con frecuencia a la familia en la Calle 9 Este), pero sí que ejecutaron varias veces obras folklóricas en la radio, y que en 1935 Astor intervino en un programa radial transmitido a la Argentina, en el que dedicó sus interpretaciones a sus abuelos.[36]

En esa época, la orientación política de Diego Rivera, radical e independiente, empezó a generar críticas. Rivera era miembro del Partido Comunista mexicano. Había visitado también la Unión Soviética para celebrar el décimo aniversario de la Revolución. A Rivera sin embargo no le fue muy bien en su asociación con los Rockefeller. Fue contratado por la familia para pintar un mural en la pared de la planta baja del Rockefeller Center en la ciudad de Nueva York. El tema de la obra *Man at the Crossroads* (*El hombre en el cruce de caminos*) estaba llena de simbolismos y guiños al comunismo. Además la pintura debía representar las posibilidades sociales, políticas, industriales y científicas del siglo XX. La representación en el mural de la Marcha del 1º de Mayo en Moscú era provocadora. Pero lo que ocasionaría la mayor controversia fue la inclusión por parte de Rivera

de una imagen del líder comunista ruso Vladimir Lenin. La imagen mostraba a Lenin dándole la mano a un campesino afro-norteamericano, a un trabajador blanco y a un soldado. La presencia de Lenin en la pintura era una provocación anticapitalista, nada grata en los Estados Unidos. Nelson Rockefeller exigió a Rivera que reemplazara la imagen de Lenin. Rivera se negó, pero ofreció agregar a Abraham Lincoln en el mural. Los Rockefeller ordenaron que se frenara la obra. Pagaron 14.000 dólares a Rivera, que era el remanente de sus honorarios de 21.000 dólares, y lo despidieron. En el plazo de una hora el mural fue tapado con paneles. Rivera quiso tener fotos de su trabajo, pero a los fotógrafos se les prohibió el ingreso al Rockefeller Center. Uno de los asistentes de Rivera logró ingresar al edificio con una cámara y sacó algunas fotos del trabajo sin terminar. En la medianoche del sábado 9 de febrero de 1934, el mural fue destruido.[l] "En consecuencia –escribió Rivera, quien nunca se esperó que una persona culta como Rockefeller se tomaría tan a pecho sus palabras y actuaría de manera tan salvaje–, más que mutilar el concepto, preferiría la destrucción física del concepto en su totalidad, pero preservando, al menos, su integridad".[m]

De vez en cuando se encargaba de "promocionar" a Astor Armando Zegrí, un periodista y novelista chileno que era dueño del conocido Café Latino de la calle Barrow, en Greenwich Village; el local era recomendado en la clásica guía turística *W. P. A. Guide to New York City* (1939). Durante la Segunda Guerra Mundial, Zegrí fue corresponsal para la NBC, y luego abrió una galería de arte y librería llamada Galería Sudamericana.

Zegrí organizó recitales de bandoneón para Astor en universidades, donde interpretó piezas como la obertura de *Guillermo Tell*, de Rossini, y la "Marcha turca" de Mozart. También logró que interviniera (casi con seguridad en la primavera de 1933) en la inauguración de algunos de los edificios que componían el nuevo Rockefeller Center, donde, según contó luego Astor, "un señor me hizo un dibujo y me lo regaló. Después supe que era Diego Rivera". El mexicano había estado pintando el célebre mural revolucionario que ocasionó su despido y la posterior destrucción de la obra por parte de los Rockefeller –uno de

los mayores actos de vandalismo artístico perpetrados en el siglo XX–. Rivera escuchó a Astor tocar el bandoneón y es evidente que sintió simpatía por él. En ese momento el chico no tenía la menor idea de la fama del artista mexicano. Astor conservó siempre ese dibujo.

Los intereses musicales de Astor comenzaban a cobrar forma. Era ecléctico en sus entusiasmos. La música clásica que aprendió con Béla Wilda, el jazz que escuchaba en Harlem, las piezas folklóricas que tocaba con Cornejo y Pichardo: todo eso fue influyendo en su oído adolescente. En 1930 escribió una "ranchera" (variante de la música popular sudamericana de la mazurca europea) que más tarde le pareció "horrible", y en 1932 el tango "Paso a paso por Broadway". Vicente insistió en que lo rebautizara "La catinga", que le sonaba más tanguero.[37]

Astor no evidenciaba todavía ningún entusiasmo particular por la música de tango, a pesar de los discos que había en su casa y de las presiones de su padre en tal sentido. Por otra parte, a Vicente le agradaba mucho escuchar a su hijo tocando Bach en el bandoneón. La vida del joven Astor, entonces de trece años, fue rozada brevemente por la personalidad más legendaria del tango.

Astor y el Zorzal Criollo

El jueves 28 de diciembre de 1933 llegó a Nueva York a bordo del buque *Champlain*, procedente de Francia, el más famoso cantante popular de América Latina. Carlos Gardel (1890-1935) era la primera auténtica superestrella de la Argentina moderna –y en rigor, de toda América Latina–. El Zorzal Criollo, como se lo conocía, había contribuido a instaurar el tango-canción como un género musical con características propias. Era el más importante cantor de tango, ídolo de Buenos Aires y reciente estrella de los teatros y cabarets de París. Sus primeras películas, rodadas en Francia por la compañía Paramount, se exhibían en toda América Latina. Llegaba a Nueva York para participar en una serie de programas radiales de la NBC y con la esperanza de convencer a la Paramount sobre la conveniencia de filmar nuevas películas. La empresa aceptó. En 1934 y 1935, Gardel hizo cuatro nuevos filmes en los estudios Astoria de Long Island, todos

los cuales resultaron sensacionales éxitos de taquilla a lo largo y a lo ancho de América Latina.

Al igual que muchos otros argentinos, Vicente era fanático de Gardel. Aprovechó su habilidad para la talla de madera y grabó la figura de un gaucho tocando la guitarra, le agregó una leyenda y dio instrucciones a Astor para que se la llevara al departamento que ocupaba Gardel con su asesor musical, Alberto Castellano, y con Alfredo Le Pera, su letrista y guionista. Así, una lindísima mañana de primavera de 1934 Astor se encontró a la entrada del alto edificio Beaux Arts, en la Calle 44 Este, con un hombre calvo que tenía en la mano una botella de leche y parecía perdido. Astor se dirigió a él en inglés y el individuo le respondió en español: era Alberto Castellano, que había extraviado la llave del departamento. Viendo que el chico era ágil, le pidió que trepara por la escalera de incendio e ingresara al *penthouse* a través de una ventana. "Gardel es el de pijama azul con pintitas blancas", le aclaró.[38] La primera persona con quien Astor se topó fue Alfredo Le Pera, que recién se despertaba y a quien la súbita intrusión le provocó malhumor. En cambio, Gardel se mostró sumamente amable con el chico; abrió el paquete que este le había llevado, contempló un momento la pequeña talla, le ofreció desayunar con ellos y le regaló dos fotografías autografiadas, una de ellas para Vicente.

En el curso del año siguiente Astor iba a tener muchos encuentros con el ídolo. El inglés del muchacho le era muy útil a Gardel para salir de compras; él estaba tratando de aprender el idioma sin mucho éxito. Ambos realizaron numerosas excursiones por Gimbels, Macy's, Florsheim, Saks y otras tiendas, a fin de comprar ropa y zapatos. Cierta vez, según recordaba Astor, Gardel estaba desesperado por renovar su colección de camisas rayadas, que usaba para filmar. "Nos pasamos buscándolas hasta que las encontramos una tarde, creo que fue en Saks, allí en la 34 y Broadway… y se compró como veinte o treinta camisas".[39] No pasó mucho tiempo antes de que Astor le revelara a Gardel que tocaba el bandoneón. El astro lo hizo tocar y escuchó con agrado sus versiones de obras clásicas; en cambio, los tangos que ejecutó no le impresionaron para nada. En un impecable

lunfardo le dijo: “Mirá, pibe, el *fueye* lo tocás fenómeno, pero el tango lo tocás como un gallego”.[40] Gardel le permitió (aunque no sabemos con qué frecuencia) que lo acompañara cuando cantaba; lo más probable es que lo hiciera en privado, a menos que fuera cierto lo que sostuvo Astor ya adulto varias veces: que en diversas ocasiones formó parte de la orquesta que acompañaba a Gardel. Es un hecho cierto que lo acompañó en una fiesta celebrada en los estudios Astoria, y evidentemente hubo reuniones en el departamento de Gardel en las que Astor tocó el bandoneón para reemplazar el piano, que por lo general estaba desafinado.[41] Como es lógico, a Vicente y a Asunta les halagaba mucho el interés que el cantante manifestaba por su hijo, y tienen que haberse sentido muy complacidos cuando, en una oportunidad, Astor lo llevó consigo a comer a su casa de la Calle 9 Este.

A comienzos de 1935, Gardel consiguió que se le adjudicara a Astor un papel minúsculo en la tercera de las películas que hizo en Nueva York, y también la mejor: *El día que me quieras*, dirigida por John Reinhardt. (“El día que me quieras” fue cantada en el Teatro Colón, el 25 de mayo de 1935, en una velada en honor al presidente del Brasil, Getúlio Vargas, quien estaba de visita en Buenos Aires). “Por una cabeza”, de Gardel y Le Pera, fue también parte de un repertorio ecléctico.n Astor representó a un “canillita” (“El papel está justo para un reo como vos”, le dijo Gardel) y recibió como paga 25 dólares. Conservó toda su vida una foto de la fugaz y casi imperceptible escena en la que apareció junto a Gardel y al actor Tito Lusiardo. A fines de marzo, luego de terminar su cuarta y última película, Gardel inició una gira por los países del Caribe. Fue el fatídico viaje que le provocó la muerte en el accidente que se produjo en el aeropuerto de Medellín, Colombia, el 24 de junio. Astor tocó el bandoneón en una de las muchas ceremonias de despedida que se le hicieron al cantor. Gardel quería que Astor lo acompañara en la gira, como una especie de factótum o asistente general, pero Vicente se plantó: el chico tenía apenas catorce años. Otro argentino, José Corpas Moreno, ocupó el lugar de Astor y en consecuencia fue también una de las víctimas fatales del accidente. Así son las terribles vueltas del destino; si Astor

hubiera ido en ese viaje, como escribió después, “en vez de tocar el bandoneón estaría tocando el arpa”.[42]

Los encuentros entre Gardel y Astor en Manhattan durante 1934-1935 tuvieron un epitafio bastante sobrecogedor. Piazzolla contaría la historia muchas veces, pero quizás el mejor relato fue el que le hizo a Alberto Speratti en la larga serie de entrevistas que mantuvo con este en 1968:

> En el 56 o 57 […] vino a verme Andrés D’Aquila a Buenos Aires y me dijo: “Astor, voy a contarte algo que te va a poner los pelos de punta. La vez pasada, caminando por el Greenwich Village, encontré en un negocio que estaba en un sótano, un muñeco todo quemado, todo chamuscado, con un cartel debajo que decía ‘Muñeco que perteneció a un cantor argentino’. Bajo, entro y pregunto cuánto vale. La empleada me dice veinte dólares. Busco, solo tengo diez y le digo mañana lo vengo a buscar. Voy al día siguiente con la guita, y el muñeco ya no estaba. Lo habían vendido”. Es escalofriante pensar en las vueltas que pegó este muñeco. Se lo di a Gardel… cayó con él en Medellín, quemándose parcialmente, y de allí alguien lo robó. Vaya uno a saber cómo viajó desde Colombia hasta Nueva York, hasta un negocio que estaba a solo una cuadra de la casa donde mi papá lo talló. Pareciera como si el muñeco hubiera querido volver por un momento a la Calle 9, al lugar donde había sido creado.[43]

Astor siempre tuvo la esperanza de que alguien encontrara la talla y se la enviara. Nadie lo hizo.

f) Mi agradecimiento a Christine Walevska, eximia chelista estadounidense, por sus comentarios sobre la vida de Ennio Bolognini y su padre, que aparecen en *The Great Cellists* de Margaret Campbell, Londres, Faber and Faber, 2004 (pp. 92-93). Walevska conoció bien a Ennio. Fue su voluntad que solo Walevska tuviera el derecho de interpretar gran parte de su obra. Piatigorsky y otros grandes solistas trataron en vano de obtener los permisos para interpretarla. El chelo de Ennio Bolognini está exhibido en el Smithsonian Museum en Washington, D.C. De particular interés resulta el hecho de que muchas de las personas famosas de su época estamparan su firma en la tapa del chelo.

g) Dott.ssa Martina Moriconi, Staff Progetto “Parco nel Mondo”, Parco Nazionale dell’Appennino Tosco Emiliano, c/o Unione Comuni Garfagnana; y Gabriela Moccia, Fundación Astor Piazzolla, Comunicación personal, febrero de 2016. En 2012 Ofelia Lachner,

en asociación con la Paolo Cresci Foundation, hizo público el anuncio de que la famila materna de Piazzolla era de Massa Sassorosso en la municipalidad de Villa Collemandina cerca de Castelnuovo di Garfagnana, Toscana. (*Corriere della Sera*, 14 de junio de 2012, y comunicación personal a MSA).

h) Actualmente, es la Escuela Antártida Argentina, situada en la calle Salta 2119, esquina Bolívar, Mar del Plata. Se descubrió una placa en marzo de 2013. La inscripcción en la placa dice que Astor asistió a dicha escuela en tercer grado, en 1930.

i) Egnio era el sobrino preferido de Vicente. "A Vicente le gustaba viajar. Era algo bohemio…". Rodolfo Sorrentino a MSA, 20 de febrero de 2002.

j) Piazzolla.org, texto: Jorge Pessinis & Carlos Kuri.

k) Gregory Tozian, *MUSIC—The Love Song of Édouard Pécourt. 50 Years and 50,000 Tangos*, http://zackwoo.com/gregtozian/?page_id=416, publicado por su viuda Jocelyn Howells, FB, 26 de julio de 2015.

l) *Diego Rivera "Man At The Crossroads"*, producción de James Ayala y John Riveaux (http://www.youtube.com/watch?v=qyLHcwBH6PI).

m) Véase *My Art, My Life: An Autobiography*, Diego Rivera (con Gladys March). New York: Citadel Press, 1960. Nueva Edición de Dover Publications, Inc., 1991.

n) Notas del programa "Recital Lírico. 80 años de Getúlio en el Teatro Colón", Fundación Teatro Colón, Embajada del Brasil, Buenos Aires, 16 de noviembre de 2015.

En el mundo del tango
1937-1944

"Yo no sabía si tocaba bien o mal...

pero *tenía* que salir adelante".
ASTOR PIAZZOLLA, hilando recuerdos
con su hija Diana, 1980

Mar del Plata otra vez

Carlos Gardel ya era un recuerdo –si bien un recuerdo inmortal– cuando los Piazzolla regresaron nuevamente a la Argentina a comienzos de 1937. Astor estaba por cumplir dieciséis años y no quería volver. Por más que era incuestionablemente argentino, se sentía casi un estadounidense. Años más tarde diría con frecuencia que el himno norteamericano lo entusiasmaba más que el argentino. Su inglés era mejor que su castellano. Por otra parte, todos sus amigos habían quedado en Nueva York. El único atractivo que Mar del Plata tenía para él era la perspectiva de salir a cazar y pescar con sus primos, los Bertolami.

Los Piazzolla retornaron a la patria a bordo del buque *Southern Cross*, con los ahorros de Vicente, y doce baúles. En Buenos Aires, Asunta tomó el tren hasta la ciudad balnearia, en tanto que Vicente y Astor fueron en motocicleta.[1] A fines de marzo de 1937, luego de vender unos terrenos y una casa que había heredado de Pantaleón, Vicente compró una propiedad en Mar del Plata, en la calle Alberti 1555/61. El barrio, próximo a la estación nueva de ferrocarril (donde se levantaba la terminal de ómnibus y hoy hay un paseo comercial y un centro cultural), estaba en pleno crecimiento. La Gran Depresión que azotó a los Estados Unidos y a Gran Bretaña no tuvo efectos tan devastadores en la Argentina y ya había pasado lo peor. La prosperidad había retornado al país y Vicente podía ganarse la vida razonablemente. Abrió un bar y una bicicletería que pronto fue una de las más conocidas de la ciudad (Casa Piazzolla), y se convirtió en un ciudadano respetable, muy popular entre los aficionados al

motociclismo, entre los cuales su Harley Davidson y su vestimenta norteamericana llamaban la atención. Participó en carreras de motos que se desarrollaron en el bulevar Independencia, y con un grupo de amigos tan entusiastas como él hizo algunas escapadas a alta velocidad a playas y localidades cercanas. Los miembros más jóvenes del círculo lo llamaban "papá".[2]

El bar de Vicente, al que puso por nombre "Nueva York", no era para bebedores empedernidos. Vicente construyó un pequeño escenario donde Astor podía tocar con el trío que formó junto a dos músicos ciegos que había conocido en la radio: Rolando, contrabajista, y Pocholo, pianista y cuñado del anterior. De vez en cuando Astor zapateaba tap al ritmo de melodías de jazz. Su primo Martín Piazzolla, un buen pianista, venía a veces a tocar con él, principalmente "tangos estilizados, tangos de Julio De Caro". Rolando y Pocholo invertían en whisky la mayor parte del magro sueldo que percibían. Astor no resistía la tentación de tomarles el pelo. Cuando Rolando le pedía que le avisara si alguna chica bonita entraba al local, para decirle unos piropos, Astor se las ingeniaba para que los destinatarios de los piropos fueran siempre hombres.

¿Qué haría Astor ahora que estaba de vuelta en su patria? "Era un muchacho flaquito y buen mozo –recordaría su madre–, que se pasaba el día corriendo detrás de las chicas, entre las que tenía gran éxito".[3] Evidentemente, sus padres estaban preocupados por su futuro. Le insistieron para que tomara clases de contabilidad, y Vicente le propuso que llevara los libros contables de la bicicletería y el bar. Un tío ofreció conseguirle un empleo en el Casino. Ninguna de estas alternativas le atraía. Más de una vez le confesó a su prima Enriqueta Bertolami: "¿Sabés una cosa? Yo, acá… no me gusta acá". Todavía no sabía qué quería. Cuando Vicente le ponía los discos de la orquesta del bandoneonista Pedro Maffia, le gustaban, pero le resultaba difícil olvidar los sonidos que había hecho suyos en Nueva York: la música clásica, el jazz, Bach y Cab Calloway. En una entrevista que le hicieron en 1987 declaró: "En mi cabeza tenía a Bach, a Schumann y a Mozart, y muy poco tango".[4]

Sin embargo, el tango se estaba convirtiendo de lejos en la forma de

música popular urbana más difundida en la Argentina. Los primeros meses que Astor pasó en Mar del Plata fueron intrascendentes, y tuvo que haber escuchado constantemente música de tango por la radio (las primeras "cadenas de broadcastings", como se las llamaba) y también en vivo y en directo, cuando las grandes orquestas típicas visitaban Mar del Plata como parte del circuito habitual, en especial durante el verano. Como bandoneonista joven, Astor estaba destinado a sentirse atraído por el mundo del tango: era solo cuestión de tiempo. Según sus propias reminiscencias, la verdadera revelación llegó para él durante la siesta del 14 de mayo de 1938, cuando por radio escuchó al sexteto de Elvino Vardaro. Vardaro dirigió uno de los conjuntos más notables de la época, y aunque no dejó grabaciones, todavía se recuerda el violín legendario de Vardaro, por su fraseo perfecto, su extraordinaria expresividad y su singular *rubato*. Astor quedó tan cautivado por ese programa de radio que de inmediato le escribió a Vardaro una carta de admirador. El músico le envió una nota cordial escrita en tinta verde y una foto autografiada.[5]

Tal vez Astor exageraba un poco al decir que ese momento había sido "revelador"; más tarde sostuvo que hasta entonces, en materia de música apenas si era otra cosa que un "robot".[6] Sin embargo, es evidente que sus ambiciones musicales volvieron a despertar. Pasaba días enteros con la oreja pegada a la radio y recordaba de memoria todos los horarios de las transmisiones dedicadas al tango. Comenzó a tomar nota de los grandes músicos de tango del momento; y por cierto constituían un grupo magnífico. El director Julio De Caro, que tanto había hecho por el tango en la década del veinte para incorporar sofisticadas armonías y contrapuntos en los arreglos, seguía aún en su apogeo, lo mismo que bandoneonistas tan notables como Pedro Laurenz, Pedro Maffia y Ciriaco Ortiz, a quienes en 1937 se les sumó el gran Aníbal Troilo, "Pichuco". La orquesta de Troilo, en la que cantaba un tenor de voz aterciopelada, Francisco "Fiore" Fiorentino, hizo su espectacular debut en el cabaret Marabú de Buenos Aires en julio de ese año.

Todos estos músicos formaban parte de la denominada "escuela evolucionista" del tango. A diferencia de los "tradicionalistas", que

obcecadamente se sujetaban a la marcación rígida del compás propia de generaciones anteriores, los evolucionistas querían mejorar la calidad musical del tango y aportaban para ello su imaginación y su espíritu innovador. En 1938, el más destacado de los tradicionalistas era el violinista y director Juan D'Arienzo; el ritmo enérgico, cortante y muy marcado de su orquesta provocó en la Argentina un espectacular renacimiento del baile de tango luego de un período en el cual, la música y el tango cantado impulsado por el genio de Gardel, parecían haber eclipsado por completo al baile. Astor abominaba de los tradicionalistas. Decía que D'Arienzo era "terrible, una barbaridad, lo antimusical".[7] Sin embargo, conversando años después con el periodista Jorge Göttling, reconoció su papel histórico y hasta tuvo algunas palabras amables para con su "ritmo nervioso".

Astor retomó sus estudios musicales tomando clases de piano y armonía con Néstor Romano, quien más tarde dirigió la Sinfónica de Mar del Plata. También, por un breve período, formó un cuarteto propio, el Cuarteto Azul (aunque en realidad se trataba de un quinteto; en el futuro Astor se referiría al Quinteto Azul), con el cual se propuso lograr "una exacta imitación del estilo Vardaro". Trabajó con los violinistas Roberto Maitía Larre y Pedro Arseni, si bien otros colaboradores son difíciles de documentar. Procuró conseguir trabajo en algunas de las orquestas estables de Mar del Plata, como la de Luis Savastano; se cuenta que este le tomó una prueba en su casa de Rivadavia 3431, Astor tocó Chaikovski en el bandoneón y también un tango de Francisco Canaro, "Milonga con variaciones". Savastano dijo que era "demasiado bueno". Tocó brevemente en la orquesta bailable de Alberto Webb (que incluía en su repertorio tangos, rancheras y pasodobles españoles), más que nada por la experiencia que así adquiría. Cuando llegó el momento de cobrar su primer jornal, Webb le espetó: "¿Qué cosa querés cobrar si vos viniste aquí a aprender?".[8]

Su trabajo más prolongado en Mar del Plata duró algunos meses y fue con un trío y una orquesta para LU6 Radio Atlántica, como suplente de Marcelo Moro, un bandoneonista que había pasado a la orquesta de Pedro Laurenz. Según Moro, Astor todavía tocaba con cuatro dedos, pero ya tenía "un dominio tremendo" del instrumento.

También el pianista marplatense Pedro Blumetti, que entabló amistad con él por esta época –ambos asistían al Conservatorio de Romano– recordaría más tarde que tocaba muy bien el bandoneón. La emisora LU6 tenía sus estudios en el comedor de una casa situada en la calle 20 de Septiembre. Nos cuenta Blumetti que el tenor de la orquesta no lograba simular en una canción que su voz venía de bastidores; entonces Astor le sugirió que saliera al corredor de la casa y cantara desde allí. Tan pronto lo hizo, Astor cerró la puerta y lo dejó encerrado en el corredor.

Su ambición lo llevó a buscar un lugar en las orquestas típicas que visitaban Mar del Plata. Una de ellas fue la encabezada por Alberto Pugliese, hermano del célebre Osvaldo. Astor encaró a uno de los bandoneonistas de la orquesta, Juan Sánchez Gorio, y se pasó varias horas charlando con él sobre técnicas del instrumento. “Fue como conocer a un dios”, dijo. Vicente estaba a todas luces encantado con el nuevo entusiasmo de su hijo; en un momento le dijo en broma: “¡No me digás que ahora te agarró por el lado del tango…!”.[9] Fue cuando vio que Astor salía para ir a escuchar a la orquesta de Miguel Caló, que pronto sería uno de los conjuntos estelares de la década del cuarenta, y que en esos meses de verano de 1939 reunía multitudes en la Confitería Porta, en el viejo muelle de pescadores, cerca de la Bristol, en Punta Iglesias.[10]

Astor se presentó tímidamente ante Caló. Dos músicos de la orquesta, el bandoneonista Julio Ahumada y el pianista Héctor “Chupita” Stamponi, simpatizaron con él. En los días siguientes fue a buscarlos a la pensión donde se hospedaban –El Paraíso, en el barrio de La Perla– para charlar con ellos a la hora de la siesta; con firmeza le marcaron su falta de tacto, ya que la hora no era muy oportuna, pero no pareció darse por enterado: siguió visitándolos un día tras otro y formulándoles interminables preguntas; a veces les mostraba sus arreglos para bandoneón. “Nos volvió locos a todos…”, recordaba Stamponi. Años después le confesaría a Astor que a veces le parecía “un poseído”, pero había quedado muy impresionado por los arreglos “fabulosos” que le había mostrado.[11] Al poco tiempo se los veía andar juntos en bicicleta por Mar del Plata, y en viajes posteriores de

Stamponi a la ciudad, más de una vez se alojó en casa de la familia Piazzolla.

Otros dos bandoneonistas jóvenes que se hospedaban en la misma pensión, Antonio Ríos y Alberto San Miguel, le pidieron a Astor que les mostrara sus habilidades y quedaron impresionados. Como consecuencia de todo esto, Miguel Caló le envió a Astor un mensaje invitándolo a integrar su orquesta en Buenos Aires. Astor no aceptó la invitación de inmediato: tenía otras cosas en qué pensar. Estaba interesado en una chica llamada Inés Gorgolini, con quien vivió una trágica experiencia a la que se referiría muchos años más tarde: "Fue muy triste. Murió de fiebre tifoidea y la llevamos en un cajón blanco al cementerio de La Loma, con un largo cortejo de estudiantes. Tenía 15 años".[12] Lo cierto es que en medio de la vida provinciana de Mar del Plata no había para él un verdadero futuro como músico de tango. Buenos Aires, lugar donde había nacido el tango, seguía siendo su cuna de alma y la más poderosa y atractiva de las mecas para quienes aspirasen a las candilejas y al éxito. En un crudo día invernal de julio de 1939, el joven Astor Piazzolla, de dieciocho años, fue finalmente atrapado por Buenos Aires.

Su prima Enriqueta Bertolami recordaba que mientras él hacía sus maletas, Asunta era un mar de lágrimas. Vicente le dio a su hijo 200 pesos (unos 50 dólares) y lo conminó: "¡Cuando te lo hayas gastado todo, te volvés!".[13] Astor prometió ir a visitarlos en lo posible cada dos semanas, más o menos. Viajó a la capital con Mario Sasiain, un conocido de Vicente que según las épocas fue sindicalista, empresario, fundador (en 1955) de una revista marplatense y un pianista más que idóneo, con contactos en el mundo musical de Buenos Aires.[14] Sasiain se hizo cargo nominalmente de Astor, quien con sus dieciocho años todavía era legalmente un menor.

Astor iba sentado sobre el estuche de su bandoneón mientras el viejo Ford de Sasiain avanzaba a los tumbos por la ruta recién pavimentada en casi toda su extensión. Pese a la alegre charla de Sasiain, el viaje se le hizo interminable. Sus primeras impresiones de Buenos Aires fueron bien desfavorables. Una fría garúa invernal envolvía la metrópoli. Estacionaron el auto en la puerta de la pensión

Alegría, en la calle Sarmiento 1419. Sasiain le mostró el barrio: la lechería, el cine, la comisaría, la oficina del correo, la farmacia; por último lo dejó instalado en la habitación número 12, que compartiría, al menos por un tiempo, con otro bandoneonista colega. Astor recordaría con suma frecuencia el sentimiento de desconsuelo que entonces lo embargó. No podía comprender "por qué los músicos tenían que vivir en lugares tan miserables".[15]

Solo y triste en Buenos Aires

Astor se sintió triste por dejar su casa. Buenos Aires, la ciudad más grande al sur del ecuador, tenía a fines de la década del treinta dos millones y medio de habitantes y era, de lejos, la más elegante; pero para un joven recién llegado, la metrópoli era ineludiblemente desconcertante. Fue un alivio que su compañero de cuarto resultara ser Libero Paoloni, su anterior maestro de bandoneón, y que las dos hermanas de Vicente, Rosita y Teresa Piazzolla, vivieran cerca de la pensión y pudieran ayudarlo con ciertas cuestiones domésticas. Sin embargo, Astor casi no tenía amigos porteños y se sentía desesperadamente solo, situación que nunca pudo manejar bien. Tampoco consiguió trabajo enseguida. De acuerdo con lo planeado, se sumó a la orquesta de Miguel Caló, pero pronto descubrió que este no tenía intención alguna de pagarle. Formó un dúo de corta vida con otro bandoneonista, Calixto Sallago, con el objeto de grabar obras de Bach y Rachmaninoff.[16] Sallago lo recomendó a un amigo, el bandoneonista Gabriel "Chula" Clausi, ex miembro de la orquesta de Julio De Caro y que en ese momento estaba formando un grupo para tocar en Radio Porteña. Clausi le tomó una prueba en su casa, y Piazzolla interpretó a Rachmaninoff; Clausi consideró que tenía que pulir su técnica. "Toca muy bien, pero está muy falto de sonido", les dijo a Vicente y Asunta cuando estaban de visita en Buenos Aires para ver a su hijo.

Astor siempre habló con mucho respeto de Clausi, pero no trabajó largo tiempo con él; ambos encontraron lugar en la orquesta Los Mendocinos de Francisco Lauro.[17] En la prueba para ingresar a esta orquesta, Astor tocó piezas de Mozart y George Gershwin, pero

cuando terminó le pidieron que tocara algunos tangos. Fue contratado, aunque Lauro le advirtió que al tocar no debía apartarse de lo convencional. Astor se quedó en la orquesta mientras esta cumplía un contrato de tres meses con Radio Belgrano, entre otros compromisos. La paga era mínima. Respecto de la calidad de la orquesta, Astor no se hacía ninguna ilusión. El pianista, Alfredo De Angelis, que luego resultó sumamente popular entre los bailarines de tango, era la clase de músico tradicionalista que Astor despreciaba profundamente. En el plano musical se sentía frustrado, pero, como siempre, sabía divertirse a su manera. Una noche aflojó todos los tornillos del bandoneón de Lauro, y este se desarmó en medio de un tango.[18]

Los primeros meses que Astor pasó en Buenos Aires dividió sus actividades entre el Novelty, un cabaret donde trabajaba con Lauro, y la pensión Alegría, a la que muy pronto apodó "La Liebre" (porque allí "se corría la liebre"). Su compañero de pieza de la pensión y ex maestro, Libero Paoloni, describió más tarde la vida de ambos en ese lugar y comentó que los músicos veteranos como él trataban de ponerse a charlar con Astor o de llevarlo al cine para calmarlo un poco, porque tenía "un empuje bárbaro". En la pensión, Astor se pasaba horas estudiando; de vez en cuando interpretaba a Bach o a Chopin en su bandoneón, y a Paoloni se le caían las lágrimas. A las cuatro de la mañana llegaba del Novelty, con frecuencia se sentía deprimido, y decía cuánto quería volver con sus padres o salir a pescar con sus primos; y junto con Paoloni y otros iban a algún salón de billares. "En el billar era Dios –comentó alguien–; no lo sacaba nadie de arriba del paño verde".[19]

Poco a poco el círculo de amistades de Astor se fue ampliando. Comenzó a frecuentar el café Germinal de la avenida Corrientes; a veces se quedaba horas enteras escuchando a la orquesta de Troilo, con la única consumición de un café por quince centavos. De vuelta en la pensión estudiaba el repertorio de la orquesta y traducía todo cuanto había escuchado para el bandoneón. Lo conmovió particularmente el legendario pianista de Troilo, Orlando Goñi, quien tenía una sorprendente habilidad para llevar al piano el fraseo de Pichuco. Aunque Goñi tenía apenas veinticinco años, a Astor le

parecía mucho mayor que él, y quería desesperadamente imitar su forma de tocar. Más tarde, cuando ensayaba junto a Goñi, fue anotando en un pequeño cuaderno algunos elementos de su técnica.[20] Sin embargo, nunca llegaron a ser grandes amigos. Los amigotes de Goñi se emborrachaban en los bares del centro y, por otro lado, al pianista no le interesaban demasiado la música clásica ni el jazz. Pese a todo, Astor lo reverenció, y cuarenta años después le atribuyó ser "el real sonido de la orquesta de Aníbal Troilo".[21]

La admiración de Piazzolla por la orquesta de Troilo es perfectamente comprensible. Troilo había hecho su aprendizaje en algunos de los mejores conjuntos de las décadas del veinte y el treinta, entre ellos los de Alfredo Gobbi, Juan Maglio y Julio De Caro, y junto a una pléyade de instrumentistas virtuosos. La forma de tocar de Troilo era única, gracias a su notable sensibilidad y amplio repertorio emocional. Fue irrepetible. Su estilo de vida nocturna y su proverbial afabilidad lo llevaron a ocupar más tarde una posición singular entre los fanáticos del tango, quienes iban a escuchar a una leyenda viva, "el último mito viviente del tango", como a veces se lo llamaba en la década del sesenta.

Las tardes y nochecitas que Astor pasaba en el café Germinal le despertaron un deseo abrumador de ingresar a la orquesta de Troilo. Uno de los violinistas de esta, Hugo Baralis, quien había integrado el sexteto de Elvino Vardaro, notó un día que Astor estaba tamborileando con sus dedos en una mesa del café y se puso a charlar con él. Se quedó estupefacto al enterarse de que Astor se conocía todo el repertorio de la orquesta de memoria; no podía creerlo. Los dos jóvenes conversaron sobre temas varios: la pesca, las bicicletas, el padre contrabajista de Baralis, los zapatos; Baralis le recomendó una zapatería en la calle Florida. Terminaron pescando juntos en la Costanera. Piazzolla había encontrado al hombre de quien medio siglo después diría que fue "quizás el mejor amigo que tuve en la vida". Ya sea en el Germinal o en otros sitios, mantuvieron interminables conversaciones sobre la música y los músicos. Astor le insistía a su nuevo amigo que intercediera ante Troilo para que le tomara una prueba.[22]

Pronto se presentó la gran ocasión. Uno de los bandoneonistas de Troilo, Juan Miguel "Toto" Rodríguez, repentinamente cayó enfermo. Era un viernes. Troilo necesitaba con urgencia un reemplazo para sus compromisos del fin de semana. Después de encomendarle a Baralis que le hablara a Troilo, Astor se apresuró en ir a buscar su bandoneón a la pensión. Cuando volvió al café, Baralis había desaparecido y se acercó sin más a Troilo. "¿Así que vos sos el pibe que conoce todo mi repertorio? –le preguntó Pichuco–. Bueno, subí y tocá". Astor recorrió de oído un amplio repertorio tanguero. En forma elíptica, Troilo le aseguró que había obtenido el puesto: le dijo que iba a necesitar un traje azul, el uniforme que usaban todos sus músicos. Astor estaba tan entusiasmado que tocó la *Rapsodia en Blue* de Gershwin delante de toda la orquesta. "Con eso no le ganás a nadie –le advirtió Goñi, escéptico–; dejá esas cosas para los norteamericanos".[23]

En diciembre de 1939, Piazzolla tuvo, pues, la oportunidad que tanto había anhelado, y se aferró a ella con ambas manos. La orquesta estaba por iniciar una serie de actuaciones en Radio El Mundo.[24] "Toto" Rodríguez pronto se recuperó y se reintegró, y otro bandoneonista, Marcos Troilo, el hermano mayor de Aníbal, se sumó al grupo al poco tiempo. A comienzos de 1940 la orquesta contaba con nada menos que cinco bandoneones. Astor de pronto se encontró ganando 800 pesos por mes (alrededor de 200 dólares), más que suficiente para vivir. (Juan D'Arienzo pagaba por entonces 1000 pesos, pero Piazzolla jamás habría tocado con él). Y lo más importante era que la orquesta era para él ese "pequeño pelotón" al que se refiere Edmund Burke, el grupo al que uno es naturalmente fiel y que lo protege y reconforta. Significaba además su cabal iniciación en el mundo del tango, con sus *nightclubs* llenos de humo, su música espléndida y baile apasionado, pero también con su otra cara sórdida, la de las borracheras, los excesos sexuales y las drogas.

Enterado del nuevo trabajo de su hijo, Vicente tomó la ruta 2 y se fue en moto a ver a Troilo en su propia casa. Comió con él uno de esos platos de pastas suculentos que preparaba doña Felisa, la madre de Pichuco, a quien este adoraba. "Usted es mucho más grande que mi hijo –le dijo Vicente al director–. Cuídemelo, por favor". Troilo, que

en realidad tenía apenas siete años más que Astor, interpretó el pedido a su manera. Vicente regresó a Mar del Plata en su moto, y a la noche siguiente, Troilo llevó a Astor a una partida de pase inglés en un bar de Avellaneda, que ya por entonces era un suburbio obrero en plena expansión, "tipo el Chicago de los años treinta", comentó Astor. Troilo quedó atónito ante la habilidad de Astor con los dados y al oírlo contar sus aventuras juveniles en Nueva York. "Vos sos el diablo en persona –le dijo–, que Dios te salve".[25]

Troilo tuvo toda la vida una gran afición por esas incursiones nocturnas, al igual que por la comida y la bebida. Bien ganado tenía su segundo apodo, "El Gordo". Piazzolla, en cambio, ya en aquellas breves semanas en que tocó con la orquesta de Francisco Lauro, sintió un fuerte rechazo por esta clase de farras nocturnas. En cabarets como el Novelty no eran raras las peleas entre las mujeres, frustradas por la interminable rutina de las copas y el baile. Astor sabía también que en los cabarets circulaba la droga. Algunos de sus compañeros de trabajo le habían dicho que la cocaína era un buen estimulante para soportar las largas noches. La probó y le resultó "una experiencia espantosa". Cuando intentó escribir música bajo su influencia, dijo: "Me salieron… acordes que ni yo entendía".[26] De hecho, sus familiares y amigos aseguran que en los años venideros aspiró cocaína de vez en cuando.

Si bien gran parte de la carrera profesional futura de Piazzolla se desarrolló en lugares nocturnos, nunca perdió el profundo desprecio por ellos. Pero la presión de sus pares era muy fuerte. Muchos de sus compañeros de trabajo vivían con mujeres (a veces más de una) que habían levantado en los cabarets. Como integrante de una orquesta prestigiosa, Piazzolla fácilmente podría haber seguido su ejemplo; sin embargo, jamás se dejó tentar por las cabareteras, y sentía horror de las enfermedades venéreas, horror inspirado por su padre. Uno o dos años antes (así lo confesó en una entrevista de 1983) había llevado a dos amigos a un prostíbulo. "'Y bien, me dije, ya que estoy, aprovecho yo también'. Fue tan desagradable… el olor a kerosén, la suciedad, esa cama… Me quedó el nudo y la decisión de no volver a pisar un lugar así".[27]

Sin embargo, su vida solitaria en la pensión lo deprimía. Extrañaba

a su familia. Cuando le era posible viajaba a Mar del Plata para pasar un tiempo con sus padres o salir a pescar o a cazar con sus primos. A pesar de la posición envidiable que tenía en la orquesta de Troilo, la soledad calaba hondo en él. Con el tiempo, le confesó estos sentimientos a su amigo Hugo Baralis mientras comían unos ravioles preparados por doña Manuela, la madre de Baralis. Este creyó tener la respuesta.

Dedé

Odette María Wolff, cariñosamente llamada "Dedé", había nacido el 28 de noviembre de 1923. Era la menor de tres hermanas. Su padre, Emilio Wolff, un argentino con antepasados franco-alemanes, era contador. Trabajaba fuerte y les tenía gran cariño a sus hijas. La madre, Dolores "Lola" Filgueira, venida de Galicia, era más estricta con ellas. De niña, a Dedé le encantaba la ropa para jugar a disfrazarse; también le gustaban los rompecabezas y los globos llenos de gas que compraba cuando iba a la peluquería. Muy pronto se descubrió que tenía talento para el dibujo y la pintura, y al concluir la escuela primaria sintió un deseo fervoroso de ingresar a la Escuela Nacional de Bellas Artes, a la que en aquella época se podía entrar una vez completado el sexto grado de la primaria. Sin embargo, doña Lola se lo prohibió porque no quería que su hija viera modelos desnudos; la hizo estudiar francés durante un año en la Alianza Francesa y la anotó en una academia particular en Rivadavia y Maza.

Las hermanas de Dedé, Poupée y Liebe, concurrían a la misma escuela nocturna que Olga y Delia, las hermanas de Hugo Baralis, y se hicieron muy amigas de estas. A pedido de su hermano, Olga y Delia invitaron a las chicas Wolff y a sus padres a tomar el té en el departamento en que vivía la familia, el 21 de septiembre de 1940. Astor ya estaba allí cuando ellas llegaron. Dedé nos confió que le pareció "un chico bastante feo, [de] carita redondita". Creyó que Astor le prestaba más atención a su hermana Liebe, pero no era así. De pronto doña Lola anunció que todos los Baralis estaban invitados al cumpleaños de Liebe –cumplía veintiún años–, el 19 de octubre. "Señora –le preguntó Astor–, ¿yo puedo ir, que estoy solo?". A doña

Lola le había caído simpático y accedió. Cuando salieron del departamento, Astor escoltó a las hermanas Wolff y les dijo que al día siguiente se iba a Mar del Plata a pasar un fin de semana con sus primos para salir a cazar.

Entusiasmado con Dedé, les comentó a sus padres que ya tenía una novia; no pasó mucho tiempo antes de que eso fuera verdad. Al volver a Buenos Aires llamó a Dedé (que casi se había olvidado de él) para confirmar la invitación del 19 de octubre. Por esa época, Dedé se había enamorado de un joven que estaba haciendo el servicio militar. (Más tarde se enteró de que en ese cumpleaños el muchacho estuvo a punto de declararle su amor). Llegó la ansiada fecha. Después de la música y el baile, cortaron la torta, y las hermanas de Baralis insistieron en que Dedé y Astor compartieran el plato. Dedé se sintió un poco molesta. "¿Usted nunca probó bombones de roquefort?", le preguntó Astor. Ella le contestó, eludiendo su mirada: "Ay, Astor, ¿cómo bombones de roquefort?". "Son riquísimos", le aseguró él. "Y bueno –recuerda Dedé–, me cayó simpático. Pero… eso de enamorarme, ni en broma, para nada".

Astor la cortejó a su modo. Pocos días después fue a esperarla a la salida de la escuela de arte y le preguntó si podía acompañarla hasta su casa. Como Dedé no quería volver en taxi y él no quería tomar un ómnibus, decidieron caminar las quince cuadras hasta el departamento de los Wolff, en Jujuy 743. Al pasar junto a una multitud que estaba haciendo cola para entrar a un cine, Astor le tomó la mano. "¿Usted qué piensa? –le inquirió–. La gente que nos ve de la mano debe creer que somos novios". Cuando llegaron a la casa, doña Lola le dio a Dedé, según era costumbre entonces, un vaso con una yema de huevo batida y rociada con un poco de oporto. "¿Me hace uno?", le preguntó Astor. Doña Lola seguía favorablemente impresionada por él, y no pasó mucho tiempo sin que le permitieran "visitar" a Dedé. La primera vez que Astor fue de visita se abalanzó a la cocina para preparar frutillas con crema. Después le mostró a Dedé el defecto que tenía en la pierna derecha, suscitando en ella la determinación de "sacarle ese complejo". En su próxima visita llevó el bandoneón y cautivó a toda la familia. "Me gusta el chico… [Es] un

muchacho de buenas intenciones", declaró doña Lola.

Astor y Dedé comenzaron a salir. Dedé conserva un programa de la función del jueves 24 de octubre, cuando fueron al cine Real de la calle Esmeralda. Una semana más tarde se sacaron fotos con doña Lola en el Jardín Botánico. En la foto que Astor guardó, apuntó la siguiente leyenda: "Dedita: Que nada en el mundo te separe de mi lado porque te quiero con toda el alma". Dedé aún no estaba segura de sentir amor hacia él, pese a lo cual pocos meses más tarde Astor anunció su propósito de tener una charla "de hombre a hombre" con don Emilio, el padre de Dedé. Fue "como en las películas", recordaba Dedé:

> Cerramos la puerta de la salita donde estaba mi padre con Astor, y las tres hermanas nos quedamos en el comedor detrás de la puerta, escuchando. Entonces Astor le dijo: "Mire, don Emilio, usted no se forme un mal concepto de mí porque trabajo en el cabaret, porque mi intención es otra. Yo voy a estudiar música, voy a dirigir una orquesta sinfónica… yo detesto ese ambiente de cabaret, así que lo voy a dejar muy pronto". Papá nos llamó, y fuimos a comprar unas pizzas. Y así me convertí en una novia.

Tenía dieciocho años, y su futuro marido, casi veinte. Entretanto, en Mar del Plata a Vicente y a Asunta les preocupaba un poco que Astor se hubiera comprometido con una pintora. Una vez más, Vicente tomó la ruta 2 en su moto, acompañado por el tío Octavio Manetti. Cuando conocieron a Dedé, todas sus inquietudes se desvanecieron inmediatamente: al instante los dos quedaron encantados con ella. Sin embargo, ni siquiera se sentaron en casa de los Wolff; solo dijeron que aprobaban la propuesta de matrimonio y que confiaban que se llevaría a cabo pronto. La propia Dedé tenía sentimientos encontrados, pero también estaba ansiosa por formar su propio hogar. "Voy a ser la mejor ama de casa del mundo", se dijo a sí misma.

Al poco tiempo verificó cómo vivía su novio en la pensión. (Más adelante Astor se mudó a un departamento en la calle Urquiza 41, alquilado por sus padres, que a veces pasaban allí unos días durante el invierno). Astor le pidió una foto suya; Dedé escogió una de su primera comunión y se la llevó, acompañada por su madre y su

hermana Poupée. Las tías de Astor, Rosita y Teresa, habían limpiado el cuarto de cabo a rabo; Astor les sirvió el té. Luego le contó a Dedé algunas de las travesuras que cometía en la pensión: cómo él y un amigo habían metido a la mucama paraguaya, llamada Argentina, en una bañadera llena de agua; y cómo luego la mujer lo amenazó con un cuchillo. "Un día de estos lo mato… –le dijo Argentina a Dedé–, porque es malísimo, señorita, malísimo. No sabe usted con quién se va a casar".

Nada de esto disuadió a Dedé. Comenzó a interesarse por el trabajo de su prometido. Cuando escuchaba a la orquesta de Troilo en la radio, trataba de identificar su bandoneón. Parecían una pareja ideal. Como aspirante a pintora, Dedé podía comprender muy bien los impulsos artísticos de su novio. Poco a poco este comenzó a resultarle indispensable. Cuando se separaban por algún motivo, Astor le escribía con devoción. En febrero de 1941 fue a Montevideo a tocar con la orquesta de Troilo y le escribió en una de sus cartas: "Mañana hace un año y cinco meses que te quiero". De visita en Córdoba con la orquesta, le dijo que ansiaba pasar la luna de miel con ella en esas sierras. En febrero de 1942, nuevamente desde Montevideo, subrayó sus sentimientos: "Estoy locamente enamorado de vos, y todo el mundo lo sabe. Dios mío, es lo único en que pienso, en ti y en la música, que son las cosas que más quiero, y [en] mis padres también".[28]

"En ti y en la música…". Más o menos por la misma época en que conoció a Dedé, Astor se enteró de que el célebre pianista Arthur Rubinstein estaba alojado en un departamento del coqueto Barrio Norte de Buenos Aires.o El encuentro entre ambos sería uno de los recuerdos mejor atesorados por Piazzolla. Cuando Rubinstein le abrió la puerta, le colgaba del cuello una servilleta manchada. Hizo algunos comentarios cuando Piazzolla tocó una parte de un "concierto para piano" (en realidad era una sonata) que él mismo había compuesto y le preguntó: "¿Quiere estudiar en serio?". Sin dudar, Piazzolla le contestó que sí. Rubinstein llamó de inmediato a Juan José Castro, uno de los músicos prominentes de la Argentina. Ocurrió que Castro no podía tomarlo como alumno, pero le recomendó a un joven colega

suyo, el compositor Alberto Ginastera, cuyo prestigio estaba en ascenso pese a sus cortos veinticinco años. Rubinstein le dio a Astor una foto autografiada y lo acompañó hasta la puerta. Ese breve encuentro fue trascendental para él. Ginastera no tenía experiencia como maestro particular, pero igual aceptó darle clases, que se prolongaron durante cinco o seis años.

Astor y Dedé se comprometieron el 10 de mayo de 1942. Asistieron a la reunión varios músicos notables del mundo del tango, quienes, según nos cuenta Dedé, estaban "enloquecidos porque Astor consiguió una chica [y] salía del ambiente". Hugo Baralis, que en ese momento estaba cortejando a Poupée, la hermana de Dedé, aprovechó la ocasión para alejarla del novio que esta tenía; de todos modos, ese romance no prosperó. Al poco tiempo, Baralis y Poupée se comprometieron; en ese momento, Astor le dijo a Poupée que ya había visto ese mismo anillo de compromiso en el dedo de una cabaretera a cuyo departamento Baralis tenía acceso. También se lo contó a don Emilio, quien le aconsejó a Poupée romper el compromiso. Así lo hizo. Sea cual fuere la verdad, el chimento de Astor fue un acto gratuito que hirió profundamente a Baralis y a Poupée. Con el tiempo, ambos lo perdonaron, pero Poupée supo desde entonces que la personalidad de su cuñado era más compleja de lo que parecía.

La boda de Astor y Dedé tuvo lugar a fines de octubre de 1942; la ceremonia civil se llevó a cabo el día 29 en el Registro Civil Nº 6, de la calle Belgrano, y dos días después se celebró la ceremonia religiosa en la iglesia neoclásica de Nuestra Señora de Monserrat, sobre esa misma avenida. Asistieron Vicente y Asunta, así como varios parientes marplatenses. El aspecto juvenil de Astor engañó al párroco oficiante, el padre Emilio Rodríguez. "Entraba yo al templo –contaría Dedé más tarde– y el sacerdote le dijo a alguien: 'Fíjese, ya llega la novia, y el novio no aparece'. El novio estaba junto a él y a mi madre, en el altar".[29] Llovía. Dedé recordaba que el día en que había conocido a Astor también llovía. Derramó algunas lágrimas.

Pasaron la noche de bodas en la habitación 1147 del City Hotel de la calle Bolívar, en el centro, y luego partieron de luna de miel hacia las sierras de Córdoba. En el tren, un pasajero se detuvo demasiado

tiempo mirando a Dedé. Astor se puso de pie y furioso le espetó: "¿Qué mirás? ¡Es mi esposa!". Iniciaron la luna de miel en el Hotel San Martín, en La Falda; pero al segundo día, Dedé tuvo que arrojarse del sulky que habían alquilado porque no podía controlar los caballos y se torció un pie. Cansados de las bromas que les hacían a ellos y otros "mieleros" en el Hotel San Martín, decidieron partir a Capilla del Monte. Dedé ya sabía que su marido era sonámbulo, pues en una ocasión la llamaron desde la pensión durante la noche para decirle que lo habían encontrado mirando la guía de teléfonos y diciendo tonterías. Ahora lo experimentaba en carne propia. Una noche sintió que Astor le daba golpes en la espalda, y al despertarse lo encontró con los ojos desorbitados, tirando puñetazos en todas direcciones. Lo sacudió para que se despertara y él, sorprendido, le preguntó: "¿Qué diablos estás haciendo?", y volvió a dormirse enseguida. En otra oportunidad lo encontró durmiendo en el piso. Se había apropiado de las frazadas.

Al regresar a Buenos Aires, la pareja se instaló en su primer hogar, un departamento de planta baja en la calle Jujuy 895, no muy alejado de la casa de los Wolff. El pianista Horacio Salgán vivía en el mismo edificio con la primera de sus cinco esposas, Carmen Duval, una cantante a quien Dedé admiraba. Vicente les había regalado mil pesos para que se compraran los muebles. Dedé comprobó que le gustaba la vida de casada. "Me enamoré como loca de Astor", confiesa. El 25 de julio de 1943 nació Diana Irene, y el 28 de febrero de 1945, Daniel Hugo. Poco después del nacimiento de Daniel, Astor y "las tres D", como solía llamar a su esposa y a sus dos hijos, se mudaron a un departamento de un primer piso en la avenida Asamblea 1276, frente al parque Chacabuco. Para llegar al centro, tenía que hacer un largo viaje en ómnibus. El departamento era pequeño y algo oscuro. Astor tenía un pequeño cuarto para trabajar, con un piano vertical; no había lugar para uno de cola.

En la orquesta de Aníbal Troilo

Parecía que ninguna fuerza del mundo fuera capaz de parar la música en la calle Corrientes de aquellos años. Era la fiesta de las

fiestas: la noche tenía toda una corte de arlequines y polichinelas, de colombinas y marquesas, de príncipes engañosos y de payasos sinceros. Eran los últimos años del cabaret al viejo estilo… En todos lados el rey era el tango.[30]

Así recordaba la década del cuarenta el cantante Edmundo Rivero (uno de los pocos bajos que tuvo éxito en el tango). Las remembranzas del propio Piazzolla eran aún más poéticas: "Dios volaba sobre Buenos Aires y con su mano tocaba la ciudad… –dijo en 1986–. Buenos Aires era realmente milagrosa en los años cuarenta".[31] Muy distantes de la catástrofe bélica que asolaba el hemisferio norte por aquellos años, las luces de la capital argentina brillaban tan intensas como siempre, o aún más. El mundo del espectáculo nunca había tenido tanta fuerza. Para el tango, la década fue espléndida en todo sentido, el último gran florecimiento de una época de oro que ya llevaba treinta años. Se lo bailaba en todas partes: al aire libre, en los salones de baile y los cabarets, en los clubes sociales y deportivos que entonces proliferaban por doquier, en las fiestas que organizaban los sindicatos e incluso a la sombra de los grandes estadios de fútbol. Había centenares de orquestas típicas que satisfacían esta demanda, todas las cuales tenían mucho trabajo: la orquesta de Troilo, por ejemplo, hacía más de treinta bailes por mes. El tango flotaba en el aire, invadía los negocios de venta de discos. Revistas populares de gran tirada reproducían la crónica de los sucesos cotidianos de músicos y cantantes, que eran los auténticos ídolos populares del momento, cuyos fanáticos se organizaban en "barras" apasionadas.

Ninguna orquesta de los años cuarenta era tan respetada como la de Troilo. A Piazzolla le posibilitó un aprendizaje musical fantástico y dejó una impronta permanente en su condición de tanguero. Años más tarde lo recordaba así:

Cuando entré con Troilo, yo trataba de imitar muchas de sus cosas… Me aprendí las trampas de los tangueros, esas trampas del intuitivo que me sirvieron más adelante. No las podría definir técnicamente, son formas de tocar, de sentir; es algo que sale de adentro, así, sin vueltas. Yo era, al principio, uno de los tantos

bandoneones que tenía Troilo en su orquesta, pero quería ser el primero y llegué a serlo. El Gordo confiaba en mí.[32]

La jerarquía de la orquesta de Troilo implicó que Piazzolla ocupara también un lugar de privilegio en el mundo del tango. Gracias a esa orquesta pudo mezclarse con algunas de las figuras rectoras del género, como el gran Enrique Santos Discépolo (autor de algunos de los más grandes clásicos del género tango que se hayan escrito) o los letristas Homero Manzi y Enrique Cadícamo, quienes a veces lo invitaban a compartir su mesa en el café Germinal o en el cabaret Tibidabo,[33] el legendario bastión de Troilo desde su inauguración en abril de 1942. (Es una lástima que Piazzolla no conservara más recuerdos sobre sus encuentros con estas figuras). Muchos de los músicos de tango que cobraron fama en la década del cuarenta permanecieron en ese mundo por el resto de sus vidas, pero la formación y los gustos musicales eclécticos de Piazzolla, así como su impulso interior por avanzar, comenzaban a encaminarlo en otra dirección.

Gracias a su encuentro con Rubinstein y su contacto con Ginastera, volvía a estudiar música con seriedad y dedicación. Esto le implicaba una rutina agotadora, en la cual a veces le era difícil conciliar las demandas del estudio, la vida familiar y su trabajo con Troilo. Con frecuencia, luego de su actuación nocturna con la orquesta de Troilo (seguida habitualmente de sesiones de billar), llegaba a su casa a la hora en que sonaba el despertador de Dedé, y entonces desayunaban juntos. Tomaba clases con Ginastera dos veces por semana, los martes y viernes a las ocho de la mañana, para lo cual tenía que cruzar la ciudad en ómnibus hasta el barrio de Barracas. Más adelante diría que Ginastera era mejor compositor que profesor, pero nunca dejó de guardarle afecto. Era un hombre introvertido, retraído, que vestía sombríamente “como un pastor protestante”.[34] Era solo cinco años mayor que Astor, pese a lo cual nunca se tutearon. Las clases de Ginastera resultaron vitales. Ginastera le dio sólidos conocimientos de composición, orquestación y armonía, y lo alentó también a asistir los sábados por la mañana a los ensayos del Teatro Colón, una de las salas más grandes y perfectas del mundo en materia acústica. Ingresaba por

una discreta puerta lateral, ya que un amigo lo dejaba pasar; a menudo se quedaba escuchando a la orquesta de espaldas, a fin de familiarizarse con los distintos instrumentos. Al volver a su casa, se probaba escuchando discos, mientras Dedé lo controlaba siguiendo las partituras. La primera vez que lo hizo, para diversión de Dedé, se sentó también de espaldas al tocadiscos. Ginastera instó a Piazzolla a explorar el mundo de la cultura en mayor profundidad; le decía que "un músico debe saber de todo, porque la música es un arte totalizador".[35] En consecuencia, Piazzolla comenzó a leer seriamente como jamás lo había hecho, interesándose por escritores como Charles Baudelaire, Paul Verlaine y Thomas Mann. Por su parte, Dedé lo introducía en el impresionismo, en el surrealismo y en el arte abstracto.

Las nuevas inquietudes culturales de Astor intensificaron su rechazo por el mundo de los cabarets y de las actuaciones nocturnas. Reynaldo Nichele, violinista y miembro fundador de la orquesta de Troilo, recordaba haberle oído decir que los músicos "eran todos *cafishos*, que él era el único que estudiaba". El estudio les molestaba a los integrantes de la orquesta que siempre habían tocado de oído. Ginastera lo estimuló a experimentar con su propia música aun en su trabajo con la orquesta. A veces, después de la presentación nocturna con Troilo, se quedaba junto a colegas como Baralis, Goñi, el bajista Enrique "Kicho" Díaz y su hermano el violinista David Díaz. Improvisaban por placer, al estilo de una *jam session*, por lo general imitando los estilos de Elvino Vardaro y Julio De Caro, y Piazzolla agregaba a los arreglos acordes complejos y difíciles. Una noche Pichuco los descubrió. No le gustó nada.

Hugo Baralis era consciente de que su amigo "era un bicho raro en ese ambiente… hablaba mitad inglés, un cuarto de castellano y otro cuarto de lunfardo. Además, y para colmo, había tocado con Gardel, pero hablaba de Bach".[36] No obstante, la calidad de Astor como músico comenzaba a ser apreciada más allá de la orquesta de Troilo. Simón Bajour, violinista nacido en Polonia que trabajaba en una "orquesta de cambio" (orquesta suplente que reemplazaba a otra cuando esta se tomaba un día de descanso o tenía que tocar en algún

baile), conoció a Astor por esta época y lo recordaba como alguien "que se iba destacando… simplemente por su condición de músico que había sido bien formado". El joven abogado Víctor Sasson, seguidor apasionado de la orquesta de Troilo, dijo que "la gente le tenía ojo… era muy inteligente, y muy soberbio".

El propio Troilo le había tomado mucho afecto a Astor, como también su esposa Zita, que era muy buena clienta de las cremas de belleza que vendía Asunta. Fue Troilo quien le puso a Astor otro de sus perdurables apodos, "Gato"; Troilo decía que era porque siempre andaba de un lado al otro, pero quizá también se debía a su mirada penetrante como un rayo láser. (De hecho, cuando se inventaron estos rayos, "Láser" fue otro de los sobrenombres que los músicos le pusieron a Astor). Troilo lo llamaba a veces "el yoni" (o sea, "el Johnny", término con el que solía designarse a ingleses o norteamericanos), debido a los vestigios del inglés en su manera de hablar el castellano. Cuando por algún motivo Troilo no podía tocar, a veces le pedía a Astor que asumiera el rol como primer bandoneón, cosa que no les caía muy bien a los demás bandoneonistas de la orquesta. Ocasionalmente, Astor tocaba el piano cuando Goñi estaba demasiado borracho como para presentarse.

A pesar de la creciente confianza que Troilo le fue cobrando a "el yoni", nunca le agradaron sus desafíos y temeridades musicales; en reiteradas ocasiones le manifestó su preferencia por la música "bailable". Astor quería crear música más atractiva para los oídos que para los pies, pero todavía no había empezado a componerla. En 1941, escribió con Baralis el tango "Por culpa mía", con letra de Enrique Dizeo, y les llevó a ambos medio año lograrlo. Como dijo más tarde Astor, "[yo] no había sido todavía… tocado por la varita mágica para componer… y no me salía nada".[37] En esos años gran parte de su energía creativa se canalizaba en los arreglos de tangos. Le insistió a Troilo para que le dejara hacer arreglos para la orquesta, y finalmente en una oportunidad en que su arreglador principal, Argentino Galván, sufrió una indisposición, Troilo accedió. Le pidió a Astor que hiciera lo que pudiera con "Azabache", un candombe que la orquesta debía ejecutar en un concurso organizado por Radio El Mundo para su

programa de tango *Ronda de ases*, entonces muy popular y hoy ya legendario. Astor incluyó escalas ascendentes en los violines y contrapunto que hicieron enarcar algunas cejas, pero lo cierto es que "Azabache" logró el primer premio. Troilo siguió dándole oportunidades para que hiciera otros arreglos, aunque advirtiéndole que no debía propasarse en su osadía; y Astor llegó a hacer una media docena más mientras continuó en la orquesta.[38] Trabajaba a una velocidad sorprendente, para lo cual ya entonces mostraba su llamativa habilidad; a veces urdía los arreglos mientras tomaba unas tazas de café en alguna confitería.

Estos arreglos fueron haciéndose más y más atrevidos, aunque Piazzolla, como Argentino Galván antes que él, nunca se atrevió a modificar las partes de piano de Orlando Goñi, que eran de por sí excelentes. Luego recordaría que sus arreglos se caracterizaban por "todas las cosas nuevas que estaba aprendiendo con Ginastera: armonía, contrapunto, orquestación".[39] El resultado no era del agrado de todos. Al escuchar la versión que hizo Piazzolla del tango clásico "Inspiración", con su larga introducción de violonchelo, sus compañeros le preguntaron: "Pibe, ¿estás loco o te equivocaste?", y también: "¿Te creés que estás en el Teatro Colón?".[40] El tango fue ejecutado en un baile de carnaval en el club Boca Juniors y los bailarines se quedaron petrificados. Algunos se acercaron a la orquesta para escuchar; otros simplemente se fueron a bailar a otra parte. Un efecto semejante tuvo el arreglo de Piazzolla para "Chiqué", otro tango clásico, solo que esta vez los bailarines lo silbaron y arrojaron objetos al escenario. En otra ocasión, señalando a la gente que se había reunido en torno a la orquesta, Astor le dijo a Troilo: "Gordo, ¿ves que la gente quiere escuchar la música?".[41]

Estos incidentes incomodaban cada vez más a Troilo. "Gato, vos sos un demonio", le decía, y hasta llegó a apelar a Dedé: "Párelo a Astor –le suplicó–, porque me está convirtiendo la orquesta en una orquesta sinfónica". Adoptó por costumbre editar los borradores de Astor, suprimiendo la mitad de las notas. Debe recordarse que si bien Troilo tenía un genio formidable para ejecutar el bandoneón, no lo tenía para los arreglos, y dependía mucho de sus arregladores; sin embargo,

conocía su oficio y, sobre todo, a su clientela, que era el público aficionado al baile. A menudo decía que, desde su punto de vista, los experimentos de Piazzolla "no eran comerciales".p

Estos experimentos tampoco eran bien vistos por los integrantes más convencionales de la orquesta. Si bien Baralis, Díaz y Goñi siempre le daban su apoyo, otros miembros del conjunto eran francamente contrarios a ellos. Empezaron a mojarle las partituras de Ginastera que Astor guardaba en el estuche del bandoneón. Desde luego, Piazzolla no tardó en tomarse la venganza; en la orquesta ya era bien conocido por sus bromas. Baralis recordaba que al pasar a buscarlo en su automóvil camino al trabajo, siempre le preguntaba: "'¿Llevás todo, Astor?', los cohetes, picapicas, bombitas de mal olor, rapé, todo el arsenal que llevábamos para hacer las diabluras que hacíamos allá". Según contó el violinista Reynaldo Nichele, Vicente Piazzolla a veces llamaba a Astor con el objeto de encargarle algunos elementos del "arsenal" para sus propias diabluras en Mar del Plata. Una de las anécdotas que Astor supo contar más tarde fue que a veces, en los cabarets, ponía cohetes en las salitas privadas, donde se bajaba una cortina como clara señal de que los clientes estaban manteniendo relaciones sexuales. Según él, dos de los visitantes del cabaret Tibidabo que solían encerrarse en una de las salitas fueron el coronel Juan Domingo Perón y Eva Duarte.[42] Cabe preguntarse si el coronel Perón recibió el homenaje de los cohetes. Ya por entonces se lo consideraba el hombre fuerte del régimen militar nacionalista que había tomado el poder en junio de 1943. Uno de los nuevos amigos de Astor, el editor musical Máximo Perrotti, fue a verlo una noche al Tibidabo. "Sentate lejos del palco de la orquesta y prestá atención a la segunda ejecución", le dijo Astor. Al iniciarse la segunda pieza, una tremenda explosión sacudió los vasos y botellas de las mesas próximas al escenario, provocando el pánico general; Astor puso cara de ángel. Después le dijo a Perrotti que había inventado un artefacto explosivo: había intercalado a la mecha un trocito corto de espiral matamosquitos, y en el intervalo, entre las presentaciones de la orquesta, la había encendido en el baño de caballeros.[43]

La paciencia de Troilo frente a estas travesuras se estaba agotando.

Una noche en que Astor le dio una palmada en la mejilla desparramándole polvos picapica por toda la cara, de inmediato los despidió a él y a Baralis. Es cierto que al poco tiempo se retractó y volvió a tomarlos, pero la advertencia ya estaba hecha. El primero en irse fue Baralis, en 1943, por faltar al trabajo una noche y "por mil cosas", como le dijo Troilo al padre de Baralis. Astor lo siguió al año siguiente. Fue así de simple. Francisco Fiorentino, el principal vocalista de Troilo desde 1937, era en los años cuarenta una de las voces más admiradas del tango, en gran medida debido a su colaboración con Troilo. Creyendo que podría irle mejor si se independizaba de este (luego se vio que en esto se equivocaba), decidió sumarse a una orquesta formada por el pianista Goñi, quien había dejado a Troilo en agosto de 1943. Goñi necesitaba un bandoneonista y arreglador. Baralis, que ya se había agregado al grupo como violinista, resolvió hablarle a Astor. En un café próximo al Tibidabo le comentó, algo furtivamente, que quizás habría una oportunidad de empezar con una nueva orquesta. "¡Sí!", fue la exultante réplica de Astor, quien agregó: "¿Con quién?". Pero Baralis se negó a decírselo, por temor a que la noticia se difundiera en el Tibidabo; en lugar de ello, lo llevó a una reunión con Fiorentino y Goñi. Astor aceptó unirse al grupo, que comenzó a trabajar en abril de 1944.

Cuando se produjo la ruptura, Troilo se sintió malherido. Su madre, doña Felisa, llamó por teléfono a Dedé mientras Astor escuchaba la conversación a su lado, y le transmitió: "Dígale a Astor que es un desagradecido… Dígale que se va a arrepentir toda la vida". Pero Astor no se arrepintió. Nunca dejó de reconocer que los años pasados con Troilo fueron un magnífico aprendizaje, de cualquier forma que se lo mirara, e insuperable en el mundo del tango. Piazzolla diría más tarde que Troilo fue su padre musical: había aprendido todo el tango que tenía en su cabeza, gracias a "Pichuco".q Pero al igual que todos los aprendizajes, en algún momento debía terminar. Ya había llegado la hora de abandonar la crisálida y levantar vuelo. Mirando retrospectivamente este punto de división de los caminos, Piazzolla sintetizó la cuestión de modo muy sencillo: "Me fui de la orquesta

porque quería ser yo mismo”.[44] Al poco tiempo lo fue.

o) En su autobiografía, titulada *My Many Years* (Nueva York, 1980, pp. 475-476), Rubinstein recuerda que estuvo algunas semanas en Buenos Aires en la segunda mitad de 1940, cuando ya había dejado Europa pero todavía no se había instalado en los Estados Unidos. No obstante, como no aclara en qué meses transcurrió su permanencia en la Argentina, desconocemos la fecha exacta de su encuentro con Piazzolla.

p) Entre sus mejores arreglos para la orquesta de Troilo, están: “Farolito de papel”, “Uno”, “El distinguido ciudadano”, “La cumparsita”, “La luz de un fósforo”, “Bien porteño”, “El Entrerriano”, “Quejas de bandoneón”, “Copas, amigas y besos”, “El africano”, “Cuándo volverás”, “Y volvemos a querernos”, “Discepolín”, “Responso”, “Tecleando”, “El Marne”, “Cenizas”, “Vuelve la serenata”, “Mensaje”, “El monito”, “Una canción”, “Patio mío”, “Milonga del mayoral”, “El Pollo Ricardo”, “La cantina”, “Mi viejo reloj”, “La violeta”, “Inspiración”.

q) CA, 1º de abril de 2007. Entrevista de Juan Carlos Licastro, marzo de 1976.

El camino a París
1944-1955

"Yo era una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde.
Me partían en dos".
ASTOR PIAZZOLLA, en una conversación
con Walter Acosta, de la BBC, 1980

Por su cuenta

La sociedad del cantante Francisco Fiorentino con Orlando Goñi no duró mucho. Goñi abusaba de las bebidas alcohólicas (habría de morir en febrero de 1945 en Montevideo) y después de unas semanas Fiorentino, desesperado, le dijo a Astor y a Hugo Baralis que reorganizaría la orquesta. "Pónganle el nombre que quieran", agregó "Fiore". Astor tomó entonces la palabra: "Bueno, yo soy el arreglador; a nombre mío".[1] "Francisco Fiorentino, con orquesta dirigida por Astor Piazzolla": así debutó formalmente el 2 de septiembre de 1944 en el Círculo Almagro, del barrio de Villa Urquiza,[2] y comenzó con actuaciones por Radio Belgrano y en locales como el Tango Bar, el salón de baile Piccadilly y el café Ebro. Entre mayo de 1945 y mayo de 1946 la orquesta grabó 22 obras con vocalistas y dos solos instrumentales en doce discos de 78 rpm para el sello Odeón. Tuvo un éxito notable en agosto de 1945 en Montevideo, en el café Ateneo y el cabaret Chantecler, y en la Radio El Espectador. La misma semana en que caían las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki, Astor le contaba entusiasmado a Dedé que la orquesta era "la revelación del siglo", que la gente estaba "loca" por ella, que se decía que sus músicos "superaron a Troilo, etcétera".[3]

Fiorentino respetó el deseo de Astor de incorporar arreglos innovadores. La preferencia rítmica fundamental de Piazzolla desde entonces hasta el final de su carrera (el 3-3-2) fue aplicada sistemáticamente en los arreglos que hizo para esta orquesta. (El 3-3-2 es la subdivisión de un compás de 4/4 en grupos desiguales de ocho notas, con el acento en la primera, la cuarta y la séptima; en un compás de 2/4, como el que Piazzolla empleó únicamente en sus

primeros tangos, habrían sido dieciséis notas). A veces Astor se contenía un poco en aras de la integridad de la sociedad, pero no siempre. Como dijo más tarde, hacía todo lo posible para que la orquesta sonara "musical".[4] A los bailarines esto no siempre les gustaba. Al escuchar la larga y complicada introducción del violonchelo que escribió para el tango "Copas, amigos y besos", las chicas que trabajaban en el cabaret Marabú se burlaron de él bailando en puntas de pie como bailarinas de ballet, y se mofaban: "¿Te creés que estás en el Colón?". Pero lo cierto es que la nueva orquesta pronto atrajo admiradores. Rafael Pereyra, entonces un clarinetista de jazz, estaba jugando al pase inglés cuando la orquesta comenzaba a tocar, y al escucharla se quedó estupefacto: "Me quedé con los dados en la mano, porque nunca había oído a una orquesta de tango atacar con acordes de ese tipo". Un joven violinista, José Carli, se quedó horas sentado ante su única taza de café en el Tango Bar para escucharla varias veces, más o menos como le había pasado a Piazzolla en el café Germinal en 1939.

Sin embargo, trabajar con Fiorentino no era algo que colmara las expectativas de Astor por mucho tiempo. Sus clases con Ginastera, sus charlas con los músicos del Teatro Colón, las clases que había empezado a tomar con el pianista clásico Raúl Spivak, y hasta el intercambio de discos de Stan Kenton con sus amigos: todo eso mostraba su determinación de encontrar un nuevo camino musical. Por otra parte, a Fiorentino comenzó a molestarle que la creciente preeminencia de Astor como director lo relegara a un segundo plano. "Astor quería formar su orquesta, tener su orquesta –recuerda Dedé–, sin indicaciones de terceros, hacer temas de él y no de otros". La sociedad terminó, en forma bastante cordial, en junio de 1946.

Astor estaba listo ya para dar el paso decisivo, y Dedé lo alentó a que lo hiciera. La Orquesta Típica de Astor Piazzolla (conocida habitualmente como "la orquesta de 1946") comenzó a trabajar en Radio El Mundo, el café Marzotto y el Tango Bar de la avenida Corrientes. Julio De Caro y Osvaldo Pugliese la escuchaban adentro, mientras que Aníbal Troilo y Francisco Canaro permanecieron afuera. Piazzolla les dedicó algunos tangos, incluyendo "Halcón negro",

compuesto por Canaro (bastante raro en su repertorio).[r] Al poco tiempo, el 22 de septiembre, grabó su primer disco para el sello Odeón. Migraron a ella algunos músicos del conjunto anterior de Fiorentino, de los cuales los dos más importantes fueron el violinista Baralis y el bandoneonista Roberto Di Filippo, uno de los amigos incondicionales de Astor y alguien a quien él admiraba mucho; era "una ametralladora de notas", le dijo una vez Astor a su amigo, el pianista marplatense Pedro Blumetti. Otro pianista, Atilio Stampone, recuerda a Di Filippo como "el individuo fundamental de la orquesta".5[s] La influencia de Di Filippo sobre el estilo bandoneonístico del propio Piazzolla fue significativa; en particular, contribuyó a que desarrollara la mano derecha. Di Filippo recordaba que su actuación en esa orquesta había sido un desafío. "Su perfeccionismo, su nivel de exigencia", decía refiriéndose a Astor, hacía que mucha gente lo tildara "de déspota, de engreído, de injusto. Pero no se daban cuenta de que nos estaba dando cosas…". A Astor le gustaba ir al cine y charlar de música clásica con Di Filippo. Le presentó a un oboísta del Teatro Colón, hecho que cambió el futuro de su amigo, ya que Di Filippo comenzó a dedicarse al oboe y en 1951 integró la orquesta sinfónica del Colón. Dos años más tarde se casó, y para solventar los gastos vendió sus cuatro bandoneones.6

Entre los nuevos elementos reclutados por la orquesta se hallaba el pianista Atilio Stampone, de veintidós años, quien estaba haciendo el servicio militar y a veces se presentaba de uniforme. Más tarde Stampone haría una brillante carrera propia. Lo mismo cabe decir del joven bandoneonista Leopoldo Federico. Impresionado por los arreglos de Piazzolla, Federico convenció a su amigo Di Filippo para que le copiara algunos, pero cuando le pidieron que se sumara al conjunto se asustó y no volvió a pisar el café Marzotto. Solo cuando Di Filippo dejó la orquesta, en 1948, Federico consintió en ocupar su lugar. Aunque al principio el repertorio lo intimidaba, después de un tiempo encontró, al igual que Di Filippo, que el trabajo era duro pero gratificante. Recuerda que el clima que se vivía en el grupo era muy *cool*. "Piazzolla –comentó– no se tomaba nada a la tremenda, siempre con ganas de hacer un chiste. Todo era alegría…".

En la década del cuarenta todas las orquestas de tango incluían cantantes como cosa natural. Piazzolla reclutaba a Alfredo Barone, Aldo Campoamor, Héctor Insúa, Fernando Reyes, Alberto Fontán Luna y poco antes de la disolución de la orquesta, Oscar Ferrari. Fontán Luna recordaba que el día en que fue seleccionado había decenas de candidatos esperando. Otro cantante, Ángel "Paya" Díaz, de diecisiete años, se cruzó con Piazzolla en 1947 y le dijo: "Mire, yo gano 20 pesos por baile. Si usted me paga 25 por baile, canto con usted". Y cerraron trato. El propio Díaz reconocía que no tenía idea alguna de quién era Piazzolla. Ángel Fiasché, que junto con Emilio Vieyra actuó como presentador de la orquesta en 1946 en el Tango Bar y en la radio, recuerda que Roberto Rufino, una de las voces más aquilatadas de su tiempo, hizo una prueba con Piazzolla pero sin resultado. En las treinta grabaciones que realizó la orquesta entre 1946 y 1948, la mayoría de las veces cantó Aldo Campoamor. Estas grabaciones no siempre tuvieron muy buena recepción por parte del público. Poco después de grabar el tango del compositor y director tradicionalista Juan Canaro "Ahí va el dulce", en julio de 1948, Piazzolla se encontró con él en las oficinas de la Editorial Perrotti y le preguntó si había escuchado el disco. "Sí, me lo arruinaste", le respondió Canaro refiriéndose a su tema. Piazzolla lo agarró de la nariz y Canaro le dio un puñetazo. Máximo Perrotti cuenta que debió intervenir su padre, Alfredo, para imponer férreamente el orden.

La orquesta de 1946 añadió un toque de frescura a los sonidos de Buenos Aires de los años cuarenta. Si bien el repertorio era convencional, Piazzolla daba rienda suelta a su talento de arreglador, introduciendo síncopas y sutiles variaciones en las partes de bandoneón, efectos contrapuntísticos en los solos de violín, en tanto el piano marcaba constantemente su esquema rítmico de 3-3-2. Las versiones semirrevolucionarias que hacía Piazzolla de los tangos clásicos pronto le granjearon el interés de los músicos más innovadores, entre ellos el director de orquesta Osvaldo Pugliese y el brillante pianista Horacio Salgán, por nombrar solo a dos. Un tercero era Aníbal Troilo, quien solía elogiar a Astor diciéndole: "¡Gato, nunca te equivocás una nota!",[7] y alababa el desempeño del conjunto ante la

prensa. “El pibe es muy bueno”, declaraba. Una crónica periodística de agosto de 1947 en la que se recogían estas opiniones indica que por entonces Piazzolla gozaba de un cierto estallido de popularidad:

> Astor Piazzolla es el Benjamín de la familia del tango. Es también el bienvenido… Tiene apenas veinticinco años y a esa edad parece imposible tener una historia, al menos otra que la del éxito inmediato, historia que el público escribe con los aplausos que prodiga en el café y en los bailes… Sin embargo, Astor Piazzolla ofrece una curiosa trayectoria… Nunca contó con el escenario estimulante e inevitable con farolitos a kerosén, la barriada al estilo porteño con organito y todo. La cosa fue entre rascacielos… Es su destino conciliar lo contradictorio, como se ve, y esto explica que pueda ofrecernos los más reacios tangazos de antes con acordes que parecen stravinskianos.[8]

Stravinskiano o no, lo cierto es que Astor seguía totalmente inmerso en el mundo del tango: el trabajo nocturno hasta la madrugada, las partidas de billar, las largas charlas con colegas bandoneonistas como el joven Roberto Pansera (tenía oído absoluto) –en la casa de cuya madre, en el barrio de Constitución, comía a veces arvejas fritas y ajo, hábito que le creó a Pansera problemas con Dedé, ya que ella lo reprendía por teléfono a raíz de que su marido llegaba a la casa “con olor a ajo”–. Sin embargo, los lazos de Astor con el medio tanguero se iban debilitando poco a poco. El mundo del cabaret y los salones de baile comenzaba a ser para él “una pesadilla cotidiana”.[9] Su anhelo por estudiar era mayor que nunca; analizaba minuciosamente las partituras de Bartók, Prokofiev y Stravinsky. Durante varios años compuso música clásica. Una suite para arpa y orquesta de cuerdas que tituló “Opus 1” fue ejecutada en 1945 en Radio Nacional bajo la batuta de Bruno Bandini. La mayoría de sus obras de esta índole eran de música de cámara: piezas para violonchelo, suites para piano y una sonata para piano, “Opus 7” (1945), que fue estrenada en La Plata en 1948 por Antonio Tauriello. Ginastera la consideró lo suficientemente buena como para incorporarla al programa de la carrera de piano en el Conservatorio.[10]

Muchas de las obras mencionadas fueron efectivamente ejecutadas en la radio o en salas de concierto. Las aspiraciones de Piazzolla en materia de música clásica no eran un secreto para nadie, aunque en esos años siguiera escribiendo un puñado de tangos. A uno de ellos, "El desbande" (1946), lo consideró más tarde su primer tango auténtico; es sin duda la más interesante de las cuatro composiciones suyas que grabó con la orquesta de 1946. Es probable que en esa época juzgara que esos tangos eran menos importantes que sus obras clásicas. De todos modos, el hecho de que se dedicara a componer música clásica no hizo sino ampliar la brecha que lo separaba del mundo del tango, con lo cual se sentía cada vez más frustrado. Le dijo a Pansera: "No quiero tocar más el bandoneón. Me da vergüenza ir con el bandoneón por la calle". Algo semejante le confesó a Di Filippo, haciéndole sospechar "que iba a largar el *fueye* en serio". Este último, que en ocasiones lo acompañaba a los ensayos del Teatro Colón o a conciertos y funciones de ópera, advirtió que "rejuvenecía escuchando música clásica".[11]

Entretanto, la orquesta de 1946 aceptaba todos los compromisos profesionales que podía; le iba particularmente bien en sus visitas anuales a Montevideo. En 1947 grabó la banda de sonido de *El hombre del sábado*, una película dirigida por Leopoldo Torres Ríos (padre del célebre Leopoldo Torre Nilsson) en la que además aparecía en una escena. Y siguió conquistándose admiradores, algunos de ellos bastante inesperados. El director ruso Igor Markevitch (naturalizado italiano en 1947 y luego francés en 1982), la aplaudió una noche en el Tango Bar. Otra noche de noviembre de 1947, en ese mismo lugar, Astor fue invitado a su mesa por un norteamericano larguirucho y cordial: era Aaron Copland, que se hallaba de gira por América del Sur, gira auspiciada por el Departamento de Estado. "Su tango es música –le dijo a Piazzolla– y buena. Nunca había escuchado algo así".[12] Todas estas voces de aliento eran muy bienvenidas, pero no eran suficientes; el ambiente tanguero le parecía a Astor harto limitado; necesitaba algo más, algo que lo apartara radicalmente de la tradición. Por lo tanto, continuó estudiando. Un día, el director "Chula" Clausi, que trabajaba en Radio Porteña, se topó con él en la

avenida 9 de Julio y Astor le comentó que estaba esperando tomar unas clases con un profesor de música francés que visitaba el país. Por esta época, iba también a veces a la casa de un tal Pablo Sorensen, dueño de raras películas de Bartók y Schoenberg en 16 milímetros. El periodista Armando Rolón lo recordaría a Astor tocando el piano en ese ambiente, "un poco raveliano, un poco Rubinstein… un subproducto de Bartók y de Schoenberg, [y] del tango, desde luego".

Nada de esto le facilitaba su trabajo con la orquesta, la que, después de su éxito inicial, había empezado a perder terreno. Se sentía limitado por el gusto popular. El público entusiasta de los bailes de Buenos Aires quería que las orquestas fueran *bailables*; Piazzolla, en cambio, quería que *se la escuchara*. "La orquesta del 46 era muy moderna para su época. Por eso teníamos poco trabajo, no nos llamaban de la radio ni de los bailes, empezaba a quedarme solo frente a un montón de tangueros que veían en mi orquesta un peligro inexplicable".[13] No obstante, solo unos pocos estaban dispuestos a escuchar y veían en la orquesta una señal promisoria más que una amenaza. Gradualmente iba surgiendo un pequeño contingente de devotos "piazzollistas". El entonces adolescente Francisco "Kico" Salvo, que vivía en Avellaneda y más adelante fue un buen amigo de Astor, recorría los negocios en búsqueda de las últimas grabaciones de la orquesta en discos de 78 rpm. Sus amigos pensaban que estaba loco; "con este no se puede bailar", le decían. Estas reacciones trasuntaban que ya pesaba sobre la orquesta la espada de Damocles.

La orquesta tocó en la Confitería Royalty situada en la calle San Martín 2460 de Mar del Plata, en el verano 1947-1948. En la audiencia estaban los padres de Piazzolla, familiares, amigos y colegas. (Una placa que celebra este acontecimiento fue descubierta en abril de 2015).

A mediados de 1949, Astor estaba preparado para llamarla a sosiego. Por entonces, dirigir una orquesta de tango generaba bastantes dolores de cabeza. La Argentina estaba atravesando el período de euforia de la primera presidencia de Perón, que entre otras cosas estimuló un crecimiento espectacular del sindicalismo (controlado por Perón). Esta atmósfera ejerció sus efectos en los

músicos. Astor dirigía la orquesta basándose en principios que habría de sostener toda su vida: igual remuneración para todos los integrantes, y el doble para él en su calidad de director y arreglador. Sin duda ganaba bastante como para vivir de su trabajo. Es evidente que sus músicos le plantearon algunas demandas inspiradas en el sindicalismo,[14] pero mayor gravedad aún revestía la presión que se ejercía sobre él para que ejecutara y grabara material convenientemente patriótico, y para que la orquesta actuara en forma gratuita en las funciones auspiciadas por el gobierno. En noviembre de 1948, grabó un par de obras "apropiadas", una de ellas el inocente vals patriótico "República Argentina". No volvió a tocarlo nunca más. Y en un momento de debilidad, a instancias de un poeta que tenía conexiones en el peronismo, compuso el inofensivo vals patriótico "Epopeya argentina", una de las curiosidades encontradas en la colección de partituras de la Biblioteca Nacional en el año 2005. Diana Piazzolla relató: "Aunque no tenía más de ocho años cuando mi padre la compuso, recuerdo cómo renegó de ella. Mario Núñez, que era amigo de papá y asesor de Perón, se la encargó. Papá quiso hacer como un himno, pero al final no le gustó y no dejó que la usaran ni estrenaran. Nunca pensé que reaparecería. Creí que estaba entre las obras suyas que destruyó porque no le gustaban". Federico Monjeau dice que "la 'Epopeya argentina', movimiento sinfónico para narrador, coro y orquesta con texto de Mario Núñez y música de Astor Piazzolla, sobrevive en una transcripción para piano del compositor, publicada en 1952 por Editorial Saraceno. El texto es idolatría peronista en su máxima expresión. Piazzolla era, en fin, un notable músico de tango, aunque en la 'Epopeya' no se ven rastros de tango. El proyecto es sinfónico; la rítmica es cuadrada como conviene a la circunstancia, predominan los acordes por cuartas y las figuras modales. La voz del narrador, a diferencia de lo que ocurre en la narración de las pasiones barrocas, no lleva notación. El coro alterna entre la vocalización, la 'bocca chiusa'; el breve pasaje contrapuntístico sobre el texto 'Esto es hoy, mañana resonancias en ecos infinitos', se uniformizará brusca y rígidamente en la palabra 'Lealtad', en significativo unísono rítmico. No es improbable que el aguerrido antiperonismo del maestro haya

tenido su origen en esta forzada experiencia estética”.t “Epopeya argentina” no tenía número de opus, despertó un cierto interés de parte del público, y Piazzolla posteriormente afirmó que había sido prohibida. Piazzolla y Dedé eran fuertemente antiperonistas. En cambio, Vicente y Asunta apoyaban al gobierno. Desde julio de 1952, como muchos otros peronistas leales, conservaron permanentemente uno de sus relojes fijo en las 20.25, hora en que según las autoridades había muerto Eva Perón.[15]

La orquesta seguía actuando en varios lugares de la ciudad y los alrededores, pero debido casi con certeza a la presión peronista, a mediados de 1949, Astor decidió disolverla.[16] Dedé recuerda una llamada telefónica de la actriz Fanny Navarro, una de las numerosas amantes de Juan Duarte, hermano de la influyente Evita y secretario privado del presidente Perón. La actriz le transmitió algo equivalente a una orden para que Piazzolla se presentara con su orquesta en una función a beneficio de la poderosa Fundación Eva Perón, que se llevaría a cabo en el estadio Luna Park el martes 22 de septiembre de 1949, con la participación de numerosas e importantes orquestas típicas.[17] “Si no hay conjunto, no se puede actuar”, le dijo Astor a Dedé, y le informó a Navarro por teléfono que no habría de concurrir porque acababa de disolver la orquesta.

Astor invitó a los músicos a una comida de despedida, y ellos quisieron persuadirlo para seguir tocando un tiempo más. Poco después, el propio Astor debió tomarse diez días de descanso debido a una enfermedad y la orquesta procuró tocar sin él. La valija que contenía las partituras fue robada; los músicos hicieron cuanto pudieron, ejecutando las piezas de memoria, pero el resultado no fue satisfactorio. Así fue que la primera orquesta de Piazzolla se extinguió no con una explosión sino con un gemido. Unos meses más tarde, Astor se las ingenió para reunir a algunos de sus integrantes a fin de grabar cuatro tangos con orquesta de cuerdas para el sello TK,[18] y ese fue el fin definitivo. La orquesta de 1946 había pasado a la historia. La Orquesta del 46, dejó una obra inédita, “A Juan Manuel Fangio” (1946), interpretada por primera vez con los arreglos originales, por Daniel Binelli, Polly Ferman y orquesta, en el Festival de Tango de

Buenos Aires, el 20 de agosto de 2016. Astor lo tocó un día en la Rambla de Mar del Plata. Pasó el tiempo, y José Bragato le dio la partitura a Jorge Strada, director de la Biblioteca Astor Piazzolla, de Mar del Plata.

Astor desapareció del mundo de los cabarets y los cafés. Pansera recordaba haberle oído decir: "Voy a componer dos tangos por año… Con cuatro grabaciones [por año] yo vivo… voy a poder seguir estudiando". A todas luces, pensaba que con esos trabajos y sus arreglos se ganaría el pan, y no necesitaba más. En una entrevista con Fernando González realizada en 1987 comentó: "Pensé 'Al diablo con el tango, a partir de ahora seré Stravinsky', y empecé a escribir porquerías sinfónicas".[19]

Era demasiado duro consigo mismo; pero, como recordaba en 1980, era cierto que: "Yo era una especie de Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Me partían en dos. Entonces, cuando yo era Mr. Hyde, escribía el tango, y cuando era Dr. Jekyll hacía las obras sinfónicas".[20] Sin embargo, lo expresó al revés: el "Piazzolla real" era el Dr. Jekyll, y el que escribía las piezas clásicas era el homicida Mr. Hyde. En los años siguientes, el mejor aporte musical lo haría este último.

"Las tres D"

En su casa, Astor era el simpático Dr. Jekyll. Dedé era muy feliz. Había abandonado sus estudios artísticos, prometiéndose a sí misma retomarlos cuando los chicos crecieran. Consideraba que su marido era "muy obsequioso, muy mano suelta con el dinero". El dinero que Astor traía al hogar iba directo a un armario del cual se lo tomaba según las necesidades. No era raro que él trajera a casa pequeños regalos, como una cartera para su mujer o suéteres. En el departamento de Parque Chacabuco había mucha diversión. Por ejemplo, Astor iba con Dedé a la azotea del edificio para recoger la ropa tendida en la soga, y con frecuencia salía corriendo escalera abajo con las sábanas o manteles hechos un bulto sobre la cabeza. Casi todas las noches, al ir a la cama, Dedé procedía al ritual de leer en voz alta aterradoras novelas de suspenso para deleite de su marido. "No tenía mal humor. Nunca –aseguraba ella–. De ninguna manera. [Era]

familiero; un excelente padre".

Los primeros recuerdos que guarda Diana de su padre lo muestran comiendo manzanas verdes tan pronto se levantaba, hábito que conservó durante mucho tiempo. A ella le molestaba que Astor pasara tanto tiempo charlando con su madre. Por su parte, Daniel dice que su padre era "superdivertido, superjuguetón, amoroso conmigo y con Diana". Alzaba a los chicos y los ponía encima del ropero del dormitorio, hasta que le pedían a gritos que los bajara. Inventó varios seres míticos para ellos; uno era "Melgarejo", un monstruo de enormes fauces que, cuando la familia pasaba sus vacaciones en Córdoba, siempre estaba a punto de aparecer proveniente de las sierras. Los chicos aprendieron a reconocer el silbido característico con el cual Astor anunciaba su llegada a la casa, "y era como si llegara Dios". Habitualmente estaba de buen humor, y cuando se lo veía más retraído era porque "estaba componiendo algo en su cabeza".

Para la época en que los chicos ya tuvieron edad suficiente como para cruzarse a jugar al parque Chacabuco, tenían plena conciencia de la posición central que el padre ocupaba en el hogar. "Él era el genio, la persona de la que se hablaba… Nadie podía hacerle sombra a él", comentaba Diana. A su vez, Astor recordaba más tarde que "todo estaba programado para que yo pudiera hacer lo mío".[21] Si Daniel dejaba correr sus dedos por el piano en un momento inoportuno, su padre lanzaba unos gritos tales "que la casa retumbaba". Quizá le prestara mayor atención a Diana que a Daniel.

En ocasiones, Astor se llevaba consigo a sus hijos cuando iba a trabajar. Daniel era un chico y observaba el ir y venir de las orquestas del Tango Bar desde unos escalones que conducían al escenario. Con frecuencia, Astor les permitía a ambos quedarse sentados cerca de él mientras componía; a Daniel lo impresionaba la facilidad con que "se sentaba y escribía". En el tocadiscos del departamento se solía escuchar jazz y música clásica, pero nunca tangos.[22] En repetidas oportunidades "las tres D" iban a escuchar a la orquesta y comían todos juntos antes o después de la actuación. También para Diana, Astor era "mano suelta con la guita".

En época de clases, los sábados iban regularmente al cine; a veces,

al cine del barrio, el Asamblea; otras veces, a alguno de los cines de la calle Lavalle. “Hoy vamos a ir a ver tres películas”, anunciaba el papá. Caminando por Lavalle, Astor soltaba con frecuencia un grito: “¡Allá vamoooos!”, y los cuatro se lanzaban corriendo hasta la próxima esquina. Un restaurante favorito para el almuerzo era El Palacio de la Papa Frita; a Astor, en especial, le gustaban las papas fritas souflées que siguen siendo populares aún hoy. Cansados y contentos, ya de noche, volvían los cuatro a Parque Chacabuco en el colectivo 109.

Para los chicos, el verano significaba Mar del Plata y la casa de los abuelos, Vicente y Asunta, llamados familiarmente “los Noninos”. Diana fue la primera en llamar “Nonino” a su abuelo siguiendo una vieja costumbre italiana.[23] Al término del ciclo lectivo, todos los años Vicente venía a buscarlos en su Citroën negro modelo 1947. Los Noninos malcriaban a sus nietos: cuando venían ellos la heladera estaba llena de delicias, había suculentos asados y los llevaban a la pizzería de Pepino, que estaba enfrente de la casa. Sus padres se les unían para pasar con ellos una parte del verano. Piazzolla adoraba nadar en el mar; nadaba con los bañeros 400 o 500 metros mar adentro, y era muy buen amigo de todos ellos. La familia iba a la playa por la mañana y almorzaba en casa de los Noninos. Daniel recuerda ir a pescar con su padre y a cazar al Boquerón con parientes de la familia. A Astor y a Dedé les encantaban los helados de Lombardero, en el Cabo Corrientes, donde hacían el mejor helado de la ciudad. Por la tarde, el matrimonio salía a andar en bicicleta tándem. Daniel y Diana tenían sus propias bicicletas en la casa de los Noninos. Siempre jugaban con Nonina a la canasta. Lo corriente era que la familia pasara allí el Carnaval, cuando Astor se sentía en su salsa haciendo estallar los cohetes o mojando a todo el mundo con las pistolas de agua. “Después se disfrazaba mamá, se disfrazaba papá, y nos íbamos al corso. Nos disfrazábamos todos”, recuerda Diana.

En Mar del Plata había decenas de primos segundos y terceros para que los chicos se divirtieran, y también estaba el tío abuelo Hércules Provenzano, llamado “el tío Ercolino”, acostumbrado a decir muchas palabrotas. El marido de Argentina Manetti se ganaba la vida como botellero, recogiendo botellas y tachos vacíos en un carro. “El

maleducado más grande… pero a la vez… el tipo más bueno del mundo", dice Daniel. Él sentía devoción por Nonina. Dedé lo adoraba. Los niños se dieron cuenta enseguida cuánto querían los Noninos a Dedé. Una vez, estando Daniel a una distancia tal que pudo escucharlo, Vicente le dijo a Dedé que si lo obligaran a escoger entre ella y Astor, "me quedo con vos". En otra oportunidad le dijo a Astor que "si algún día vos le hacés algo a Dedé, yo te rompo todo". Fue la única mujer a la que Nonino le permitió subirse a su motocicleta. Decía que Dedé le gustaba porque no era "nariz para arriba", o sea, porque no era arrogante. Dedé lo demostraba ayudándolo de vez en cuando en la bicicletería, como también hacía Astor.

Horacio Mártire, cuñado de Astor (esposo de Liebe), afirma que en esa época los Noninos eran "divinos. Nonina era pintoresca. Y Nonino era un filósofo… cuando decía algo, le prestabas atención". Nelly Sorrentino, que poco tiempo atrás se había casado con el primo Egnio Bertolami, conoció a la familia en esos años. De la misma manera que a Horacio y Liebe, la impresionó el cariño que se prodigaban Astor y Dedé, así como la relación que ambos mantenían con los Noninos. Era "una cosa hermosa", sostuvo. Y en cuanto a Astor, lo encontraba "muy alegre, un carácter muy divertido… siempre [haciendo] bromas".

Mientras estaba en Mar del Plata, Astor dedicaba parte del tiempo a componer con un armonio en una quinta tranquila que pertenecía a uno de sus tíos, Pepe Bertolami, muy conocido en la Argentina de entonces como un importante criador de canarios. Solía encontrarse con músicos locales como los bandoneonistas Lelio Tedeschi y Manuel de Miguel, o el pianista Pedro Blumetti. Cuando Aníbal Troilo pasaba el verano en Mar del Plata (y eso sucedía casi todos los años), había reuniones muy alegres. Blumetti recordaba un asado en la casa de Tedeschi en el cual Astor tocó un preludio de Rachmaninoff y una tocata y fuga de Bach; su bandoneón, dijo Blumetti, sonaba "[como] un órgano… increíble". "Después que tocó este bestia, voy a tocar yo", declaró con modestia Troilo, y entonces Astor se volvió hacia él y lo estimuló diciéndole: "Mirá, Gordo, tocá que hay cosas que vos hacés que yo no las voy a hacer *nunca*". Otros asados eran en casa del violinista Enrique Porfiri. Blumetti recuerda una ocasión particular en

1951 cuando Piazzolla invitó al violinista Enrique Mario Francini. La mayoría de los invitados eran músicos, también estaba presente Vicente Piazzolla. Porfiri tenía un piano, y después del almuerzo, Piazzolla y Francini le pidieron que los acompañara en el piano.

En invierno, cuando era posible, Astor llevaba a la familia a Río Ceballos, Córdoba, a pasar dos semanas de vacaciones, donde los Noninos tenían una casa (llamada "Astor"). Otras veces eran los abuelos quienes se llevaban a los nietos, acompañados con frecuencia por la prima Enriqueta Bertolami. En una de esas vacaciones de invierno tuvieron un pequeño accidente y la moto se le cayó encima a Dedé; Nonino no quiso volver a llevarla en la moto nunca más.

Astor mantenía una estricta barrera entre su vida familiar y la música. Si bien en algunas oportunidades tomaba una prueba en la casa, era raro que los músicos se aparecieran por allí; solo Hugo Baralis y Aldo Campoamor los visitaban de vez en cuando. El violinista Simón Bajour recordaba ciertas salidas con la familia en las cuales estaban "las mujeres y los chicos por un lado, y nosotros por el otro, con la cuestión de la música". En general, los Piazzolla casi nunca recibían gente en su casa. Tampoco se estimulaba a los chicos para que invitaran a sus amiguitos, y debían jugar con ellos en algún otro lado. Sin embargo, Diana y Daniel les tenían gran apego a algunos de los amigos de su padre, como Aníbal Troilo y su esposa Zita, que los llevaban a pasear en auto. Otras amistades les resultaban más desconcertantes. Un día, estando de visita en la casa del escritor Ernesto Sabato con Daniel, Astor elogió la excelente memoria de su hijo. Sabato le dio al chico un "palo terrible" y dijo: "¿Qué virtud es tener memoria? La virtud es crear". Daniel no pudo apreciar la filosofía que esa frase encerraba.

Entre las contadas personas que visitaban periódicamente el departamento de los Piazzolla estaban el editor musical Máximo Perrotti y su esposa Solange; tenían dos hijos cuyas edades eran parecidas a las de Diana y Daniel. Las dos familias acostumbraban ir de paseo en el Plymouth modelo 1937 de los Perrotti, que tenía el volante a la derecha (La posición del volante cambió al lado izquierdo en la Argentina el domingo 10 de junio de 1945). A veces concurrían

al Parque Japonés, o hacían excursiones al campo cercano a la Capital; y a menudo iban a Escobar para probar los pollos cocinados en horno de barro por Spadacchini, dueño de un famoso restaurante. También había ocasionales asados en Zárate, junto al río Paraná, con el poeta Homero Expósito y su padre. En una oportunidad que se hizo célebre, Astor y Perrotti casi se ahogan mientras nadaban en el río, dado que en ese momento había una fuerte correntada. A fines de la década del cuarenta, Astor pensó en comprarse un auto, pero no lo hizo. Perrotti le impartió lecciones de manejo y Astor pasó el examen fácilmente: el examinador era un admirador suyo.

¿Compositor clásico?

A comienzos de la década del cincuenta, el bandoneón del aspirante a compositor clásico yacía arrinconado en un ropero, envuelto en una funda de gamuza y protegido por naftalina. En 1951, Di Filippo, pensando que Piazzolla tal vez necesitaba trabajo, le propuso formar un trío. “Ni me hables. No quiero saber nada con el bandoneón”, fue la tajante respuesta.[24] Pero era cierto que necesitaba ganarse la vida. En 1952 dirigió la orquesta de Radio Splendid, para la cual decía haber hecho algunos arreglos “horribles”; los vocalistas fueron Alberto Fontán Luna y Nilda Marino; en esta oportunidad Piazzolla no tocó el bandoneón. Por fortuna, siempre podía recurrir a su habilidad como arreglador. Roberto Capuano, que más tarde fue su representante artístico y editor, recuerda que en las décadas del cincuenta y el sesenta varios directores de orquesta le encargaron arreglos a Piazzolla; de hecho los hizo, entre otros, para Miguel Caló, Enrique Mario Francini, Armando Pontier, José Basso y, nuevamente, su viejo patrón, Aníbal Troilo. Por su parte, Troilo tocó y grabó varias obras fundamentales de Piazzolla. A partir de 1950, fue uno de sus más decididos difusores con “Para lucirse” (grabado en 1950), “Prepárense” (1951), “Contratiempo” (1952), “Triunfal” (1953), “Lo que vendrá” (1957 y 1963), “Adiós Nonino” (1966) y “Verano porteño” (1967), además de “Tanguango”, un nuevo ritmo creado por Astor y grabado en 1951.u

En noviembre de 1952, Piazzolla voló a Río de Janeiro junto con la

orquesta de este último para presentarse en el cabaret Night & Day. Fue una de las raras ocasiones en que Troilo viajó al exterior. Cuando el avión, de bandera británica, inició el vuelo (que duraría cinco horas), Piazzolla comenzó a burlarse del cantante Raúl Berón, quien nunca había volado anteriormente, contándole anécdotas sobre tormentas inminentes y aviones que se estrellan, y diciéndole que estaba encantado de encontrarse con alguien aún más asustado que él. Después le tocó traducir para todos los pasajeros los anuncios que hacía en inglés el capitán de la nave, ya que las versiones en castellano de este último eran incomprensibles. Desde el Copacabana Palace Hotel de Río le prometió a Dedé que algún día disfrutarían de "este paraíso" los dos juntos.[25] Luego de ese viaje continuó trabajando con Troilo, para quien hizo los arreglos de su exitosa comedia musical *El patio de la morocha*, con el agregado de trompetas, saxofones y percusión. El estreno fue en abril de 1953 en el Teatro Enrique Santos Discépolo (como se llamaba entonces el actual Teatro Presidente Alvear) y asistió el presidente Perón, motivo por el cual Piazzolla se negó a salir al escenario al término del espectáculo.[26] La comedia estuvo dos años en cartel.

En 1953, la Asociación de Autores y Compositores Marplatenses homenajeó Piazzolla, lo nombró socio honorario Nº 1 y le otorgó un diploma por su contribución musical.

También encontró trabajo en los estudios cinematográficos, que entonces eran generosamente subsidiados por el gobierno al que él despreciaba. En 1949 ya había escrito la música para el filme de Leopoldo Torres Ríos *Con los mismos colores*, sobre un tema futbolístico, que contó con la participación de futbolistas reales, como Mario Boyé y Alfredo Di Stefano. Criado en Nueva York, Piazzolla desconocía casi todo lo relacionado con este deporte, que le era indiferente. Su actitud cambió en las décadas del setenta y el ochenta gracias a la repentina celebridad de Diego Maradona, quien le despertó un mayor interés por el fútbol. Su adhesión a los clubes de Buenos Aires (primero a Boca Juniors y después a River Plate)[27] fue siempre bastante tenue.

Las películas de la época de Perón eran mediocres, pero *Con los*

mismos colores le rindió a Piazzolla 7.000 pesos netos (alrededor de 800 dólares de la época) y en 1950 recibió honorarios similares por su participación en *Bólidos de acero*, basada en las carreras de automóviles, una de las pasiones del general Perón. Ese mismo año hizo la banda de sonido para *El cielo en las manos*, un drama sin muchas pretensiones. La cantante fue María de la Fuente. El cantante Edmundo Rivero, que aparecía en este filme, señaló "la ansiedad y el prejuicio" de los músicos, en su mayoría provenientes del Teatro Colón, cuando se enteraron de que iba a dirigirlos un bandoneonista.[28] (Osvaldo Pugliese grabó esta obra en 1953; el cantante fue Alberto Morán). En 1953 y 1954, Piazzolla compuso la música para otras dos películas, *Stella Maris* y *Sucedió en Buenos Aires*. La primera de ellas, un drama en torno a una flota de barcos pesqueros, dirigida por su viejo amigo marplatense Homero Cárpena, se filmó en Mar del Plata; Piazzolla escribió toda la música mientras se encontraba en esa ciudad. Le pidió a Atilio Fruttero, restaurador y vendedor de pianos local, que le prestara un piano por algunos días. Se lo devolvió a las veinticuatro horas. "Anoche me inspiré –le dijo Piazzolla–. Ya está. Hice toda la música". Cárpena comentó que para la música de la última escena dramática del filme, Piazzolla inventó un instrumento especial con alambre tensado.

La creación de música para películas sería una constante en su carrera artística durante los próximos cuarenta años. Con el tiempo, pudo calcular que había participado en más de treinta películas argentinas y en un buen puñado de producciones extranjeras. Nunca fue el tipo de trabajo que él prefería, y a veces sostuvo que solo lo hacía por dinero.[29] Sin embargo, Dedé recuerda de esa primera etapa que solía prestar atención a la música cuando iban al cine, y que siempre asistía a las *premières* de "sus" películas; en cambio, rara vez leía los libretos, y le pedía a ella que lo hiciera y le indicara en qué lugares debía agregar música.

Sea como fuere, la música para películas lo distraía de su verdadera tarea. Entre 1950 y 1952, escribió varios tangos, entre los cuales cabe mencionar "Para lucirse", "Prepárense", "Fugitiva" (con letra de Juan Carlos Lamadrid), "Triunfal" y "Contratiempo". Otra pieza de la

misma época que alcanzó una enorme popularidad, “Contrabajeando”, fue hecha en colaboración con Troilo, aunque Piazzolla realizó la mayor parte del trabajo. Piazzolla encontró su veta: sin dejar de ser tangos, esas piezas incorporaban nuevos y sofisticados conceptos rítmicos y armónicos, y fueron las primeras que llevaron su verdadera estampa. El título lo tomó de “Things to come”, de Dizzy Gillespie (1956). “Contratiempo” fue titulado originalmente “Lo que vendrá”, pero Piazzolla pensó que este título podría interpretarse como una alusión encubierta al fin del gobierno peronista y lo modificó, reservando el título primitivo para otro tango que compuso en 1957. Los primeros tangos de Piazzolla, como “Prepárense” y “Triunfal”, fueron grabados por varias “orquestas típicas”: Enrique Francini-Pontier, José Basso, Osvaldo Fresedo, Troilo. “Prepárense”, con su arreglo simple, se tocaba mucho en París en esa época. En 1951 le presentó a su editor musical y amigo Máximo Perrotti su obra “Tanguango”, arreglada de tal manera que podía ser ejecutada ya fuera por una orquesta de tango o por un conjunto de jazz. (Su interés por el jazz había revivido en esos tiempos, y se compró discos de Art Tatum y de Oscar Peterson, además de los de Stan Kenton). Perrotti ordenó debidamente los dos arreglos respectivos. “Tanguango” fue uno de los éxitos de Troilo en su viaje a Río de Janeiro, pero dejó de tocarlo luego de que en un baile en el club Vélez Sarsfield estallaran disturbios entre grupos que estaban a favor y en contra de Piazzolla. Osvaldo Fresedo y su Orquesta grabaron “Tanguango.”

A principios de 1952, Piazzolla le pidió a Perrotti un adelanto de dinero por las ganancias vinculadas con “Tanguango”. Perrotti, que ya había contraído deudas para enviar a una hija suya enferma a reponerse en las sierras de Córdoba, debió tomar otro crédito bancario a fin de satisfacer el pedido de su amigo. Pocos días después, su padre, Alfredo Perrotti, lo llamó a Córdoba para transmitirle la noticia de que un editor rival, Ediciones Musicales Buenos Aires (EMBA), acababa de publicar “Tanguango” y también le había dado un adelanto a Piazzolla.[30] Impactado por la aparente duplicidad de su amigo, Perrotti se apresuró a ir a su casa de Parque Chacabuco para reclamarle el dinero. “Te guardás la obra –le dijo–, pero vos con la

Editorial Perrotti… terminaste para siempre". No volvieron a verse por varios años. Musicalmente, "Tanguango" preanuncia *María de Buenos Aires*.

Aparte de sus incursiones ocasionales en el tango, Piazzolla concentró sus mayores esfuerzos en las obras clásicas. En 1953 ya había asignado números de opus a diecinueve composiciones. Una que no tenía número de opus, "Epopeya argentina" (1951) para orquesta y coro despertó cierto interés público y más adelante Piazzolla afirmó que había sido prohibida.[31] En1980 explicó que todas sus obras clásicas estaban, de distintas maneras, "relacionadas con Buenos Aires, pero siempre intelectualizadas".[32] Muy pocas de estas composiciones fueron rescatadas del olvido, pero su "Suite para oboe y cuerdas" (Opus 9), de 1949, sugiere el trabajo de un sagaz y diligente discípulo de Alberto Ginastera y quizá no mucho más –aunque su primer movimiento tiene algunas reminiscencias de Aaron Copland–. Otra obra más ambiciosa, la "Rapsodia porteña" para orquesta sinfónica (Opus 8), de 1947, fue estrenada en la radio por Bruno Bandini y participó en un concurso patrocinado por la Empire Tractor Company en los Estados Unidos. El primer premio consistía en una beca de seis meses para estudiar en la Universidad de California en Berkeley y la posibilidad de estudiar también con Aaron Copland. Piazzolla puso todo su empeño en ganar. Sus cartas a Dedé, que estaba con la familia en Mar del Plata, nos muestran que iba a menudo al ICANA –Instituto Cultural Argentino Norteamericano– para averiguar si había noticias. En febrero de 1948 visitó la basílica de Luján (aparentemente lo hacía todas las semanas) a fin de rezar para que a Dedé le gustara la vida en los Estados Unidos.[33] Salió segundo en el concurso y se sintió desolado.

La pianista estadounidense Allison Brewster Franzetti, con múltiples nominaciones a los premios Grammy, grabó el CD *The Unknown Piazzolla* en 1999. Citamos a Carlos Franzetti:

> Las primeras composiciones de Piazzolla que se conocen son una obra corta, el "Preludio Op. 1" (1943) en do sostenido menor para violín y piano, con reminiscencias de la música folklórica del norte argentino (baguala) o como en una lenta elegía, motivo

interpretado por el violín en octavas. El elemento de música folklórica argentina también está presente en obras de Piazzolla más tardías, como la vehemente “Danza Criolla” de su “Piano Suite Nº 2” (1950), con influencias obvias de “Estancia” de Ginastera y su Toccata tritonal de la Suite Op. 2 (1943). “La Sonata para Piano Nº 1 Op. 7” (1945) es una obra con una forma más europea y lenguaje armónico. Esta obra con contrapunto seco, neoclásico muestra las influencias de ambos Bartók y Hindemith antes de que fueran derivativos. Pese a la influencia de ambos compositores la personalidad de Piazzolla ya estaba presente, o sea sin derivar directamente de las composiciones de Bartók y Hindemith. Esta composición es quizás la más desafiante y demandante de su escritura para piano de todas estas obras, ya que presenta un *tour-de-force* para el solista, Allison Brewster Franzetti. Algunos de los aspectos más melódicos de la música de Piazzolla están en sus “Tres Piezas Breves” (1944) para chelo y piano, una lindísima serie de composiciones tipo canción. El interés de Piazzolla en estilo tango es evidente en el “Preludio 1953” para piano solo, así también como en “Tanguango” para viola y piano (1949), un obra que lleva a otra meditativa, aunque muy bella, “Noche”.[v]

La “Obertura Dramática” (opus 5, 1944) fue interpretada por la Orchestra Camera Radio dirigida por Roberto Salvalaio, en la Sala Radio, Bucarest (24 de marzo de 2010), y transmitida en vivo por la Romanian National Radio.

Otra composición, la “Sinfonieta para orquesta de cámara” (Opus 19), fue seleccionada por los críticos musicales de Buenos Aires como la mejor obra de 1953. Ese mismo año el director Jean Martinon la estrenó en el Teatro Broadway. A Piazzolla no siempre le agradaba escuchar su música en una sala de conciertos. Héctor Stamponi, entonces pianista en la orquesta de Miguel Caló, estuvo junto a él en una de esas oportunidades y recordaba haberle oído decir que la obra en cuestión tenía “demasiadas cosas” y que era indispensable que él lograra obras “más sintéticas”. Por esta época Piazzolla tomó algunas clases de orquestación con el distinguido director y violista Hermann Scherchen, que estaba de visita en Buenos Aires;[34] también lo hicieron

Simón Blech e Ignacio Pedro Calderón, quienes, en el futuro, dirigirían obras sinfónicas de Piazzolla. Scherchen había fundado la Berlin Society for New Music en 1918, y fue un ardiente defensor de la música del siglo XX, especialmente de aquella de Schoenberg y Webern. Scherchen era una figura de importancia central en la vida musical del siglo XX, su continua adopción de nueva música hizo que fuera uno de los más destacados defensores en Europa. Probablemente Piazzolla fue atraído por el conocido interés de Scherchen en el dodecafonismo y la música contemporánea.

Alberto Ginastera volvió a influir por entonces en la vida de Piazzolla. Le sugirió que le mostrara al compositor Juan José Castro su obra sinfónica en tres movimientos Buenos Aires (Opus 15), escrita en 1951 e interpretada por primera vez al año siguiente por una orquesta cuyo director fue Igor Markevitch. A Castro le gustó, le introdujo unos pocos cambios oportunos, e instó a Piazzolla a que la presentara en el concurso por el premio Fabien Sevitzky, de 5000 pesos (250 dólares). Sevitzky, director de la Orquesta Sinfónica de Indianápolis y sobrino de Serge Koussevitzky, iba a viajar a Buenos Aires para dirigir la obra ganadora. Esta vez Piazzolla ganó.

Para la presentación de esta obra, Astor inventó un instrumento al que llamó “lija”, que hizo preparar a un *luthier* del barrio de Caballito. Este consistía en una caja de resonancia con tres cuerdas, y se lo llevó a Sevitzky, que acababa de llegar a Buenos Aires. El director bromeó diciéndole que al menos podía haberle fabricado un estuche apropiado. La *première* se llevó a cabo el 16 de agosto de 1953 en el auditorio de la Facultad de Derecho, un salón inmenso con muchos lugares vacíos. Dos veteranos de la orquesta de 1946, Leopoldo Federico y Abelardo Alfonsín, tocaron los bandoneones que se le añadieron a la orquesta ante el desdén del acartonado *establishment* musical de Buenos Aires. Gran parte del público aplaudió frenéticamente, en tanto que una minoría se retiró escandalizada. Una observación casual de un asistente dio origen a un confuso altercado, con gritos y trompadas. Mientras Piazzolla guardaba su batuta, Sevitzky lo consolaba recordándole el alboroto en el estreno de *La consagración de la primavera* de Stravinsky y del *Bolero* de Maurice

Ravel. "*Don't worry! That's publicity!*" (¡No se aflija, esto es publicidad!), le decía. Alberto Ginastera y Luis Gianneo fueron ambos miembros del jurado. Terminado el concierto, un violinista de cierta edad lo felicitó a Astor y le preguntó: "Usted no tiene nada que ver con el Piazzolla que hace tango, ¿verdad?".[35]

Entre los que comentaron favorablemente la obra *Buenos Aires*, estaba un periodista y diputado nacional, José Gobello. Más tarde Gobello sería el inspirador de la Academia Porteña del Lunfardo, creada en 1962 para el estudio no solo del lenguaje popular porteño, sino también de la tradición tanguística. Gobello denunció los prejuicios de quienes seguían mirando el pasado y alabó a Piazzolla por haber llevado el tango "al templo del arte". Su artículo fue publicado al año siguiente y Gobello le mandó un ejemplar a Piazzolla. Este le contestó amistosamente, pero su carta no provenía de Buenos Aires, sino de París.[36]

París… y Nadia Boulanger

El premio Fabien Sevitzky le agenció a Piazzolla una beca del gobierno francés por un año. También Dedé recibió un premio, consistente en estudiar con André Lhote, luminaria del movimiento cubista. Como la mayoría de los argentinos, ambos estaban entusiasmados con la perspectiva de conocer Europa. Sus amigos comprendían su estado de ánimo. Ginastera le dio a Astor una recomendación para contactarse con alguien. Alfredo Perrotti, según recordaba su hijo, les dio unos francos que había guardado de un viaje reciente. Piazzolla empacó su olvidado bandoneón… por lo que pudiera pasar. Dejaron a los chicos (Diana ya tenía once años; Daniel, nueve) con los Noninos. Comprobarían luego que ni las cartas y postales desde París, ni siquiera los regalos (entre ellos un Meccano para Daniel y una espléndida muñeca para Diana) alcanzaban para compensar la larga separación.

Los Piazzolla partieron para Europa en un barco de carga, el *Coracero*, que llevaba algunos pasajeros. La travesía duró 45 días, con numerosas estadías en otros tantos puertos, y salvo una tormenta que los azotó cerca de las Islas Canarias, fue tranquila. En Liverpool se

detuvieron lo suficiente como para tomar un tren a Londres y pasear allí durante unos días. (Pensando en Nonino, Piazzolla no dejó de reparar en la variedad de repuestos para motocicletas que ofrecían los negocios).[37]

Luego el barco atravesó el canal de la Mancha, dejando atrás "los blancos acantilados de Dover", y atracó en Dunquerque, que aún mostraba señales de la devastación sufrida durante la guerra. Astor y algunos de los miembros de la tripulación del *Coracero* se aventuraron hasta una base belga de submarinos que había en las inmediaciones. Se advertía que habían pasado hacía poco otros argentinos por allí: uno había escrito con tiza "¡Viva D'Arienzo!" en una pared; alguien había agregado al lado: "¡Viva Piazzolla!". El 24 de septiembre de 1954 desembarcaron en Ámsterdam. Recorrieron la ciudad durante unos días y tomaron el tren a París.

Se alojaron en el Hotel Fiat, situado en el número 36 de la calle Douai; la habitación les había sido cedida por Héctor Grané, un pianista argentino residente en París que en ese momento estaba de gira. No era nada lujosa; de noche las ratas no los dejaban dormir. El invierno se presentaba crudo, su presupuesto era apretado, y encontraron cara a París. Los Noninos les enviaron dinero, y también fue una ayuda recibir las regalías por los arreglos de *El patio de la morocha*, pero debieron vivir modestamente. Sin embargo, eso no les preocupaba demasiado: con estar en París les bastaba. "Ustedes no se pueden imaginar cuántas cosas lindas hay aquí", les escribió Astor a los chicos en noviembre.[38]

La maestra de Astor en París sería Nadia Boulanger, discípula de Fauré y condiscípula de Ravel, amiga de Leonard Bernstein, compositora y directora de orquesta, aunque conocida como legendaria mentora de compositores –entre ellos Aaron Copland, Virgil Thomson, Jean Françaix, Burt Bacharach, John Eliot Gardiner, Quincy Jones, Philip Glass, Egberto Gismondi, Michel Legrand y Lennox Berkeley– y amiga íntima de Stravinsky. Por entonces tenía cerca de setenta años. Su influencia sobre la joven generación ya no era la de antes –Pierre Boulez y sus contemporáneos no la soportaban–, pero su fama internacional seguía siendo considerable y

no dejaba de acumular honores. Su departamento en el cuarto piso del número 36 de la calle Ballu (donde había pasado la mayor parte de su vida; desde 1979, este lugar lleva por nombre Place Lili Boulanger) quedaba a unas pocas cuadras del Hotel Fiat. Antes de que Astor tomara con ella la primera clase, uno de los alumnos estadounidenses de la Boulanger le advirtió que jamás debía mencionar el nombre de Rachmaninoff en su presencia; ella siempre culpó a Rachmaninoff por no haber reemplazado en el escenario a su profesor y colaborador ya enfermo, el pianista Raoul Pugno, pocos días antes de su muerte en Moscú en enero de 1914. Piazzolla siguió el consejo al pie de la letra.

Astor quedó sumamente impresionado por el viejo departamento de la Boulanger, con su piano de cola y su órgano, y sus fotos de Stravinsky, André Gide, Paul Valéry y André Malraux. Todas las tardes, la mucama, llamada Margherita (pero a la que le decían Zita, como a la esposa de Troilo), traía el té, que era servido por la propia Boulanger. "Fue como estudiar con mi mamá", diría más tarde Astor.[39] En años posteriores, a veces se refería a ella como su "segunda madre".[40] Lo intrigaba la gata Tascha, a la que le estaba permitido arañar sillones y cortinas. Boulanger se negaba a que le cortaran las uñas. Hubo en ese período un incidente particular que quedó impreso para siempre en la mente de Piazzolla. Un día él recogió en la puerta "un gran rollo envuelto cuidadosamente" que le había entregado el cartero y se lo llevó a Nadia. "Es Stravinsky –le comentó ella con expresión de cansancio–, que me manda su última obra. Hace lo mismo cada vez que termina una composición, ¡y yo no tengo tiempo para verlas todas!". Era escéptica respecto del valor de las obras de Stravinsky de los últimos años. "Es como un viejo jugando con sus joyas", decía a veces.[41]

Después de las primeras clases, en las cuales se entendieron en inglés (lengua que la Boulanger hablaba fluidamente), ella empezó a sentir que algo faltaba en las partituras que Astor le mostraba. Es probable que también haya escuchado la grabación que él le dio de *Buenos Aires*, la obra premiada. "Esta música está bien escrita –le señaló–, pero le falta sentimiento". Dictaba el mismo veredicto a la mayoría de sus alumnos. Por un tiempo Astor quedó descorazonado;

se lanzó a caminar por las calles de París y volcó su desconsuelo en los amigos; pero pronto ella lo sacó de su malestar preguntándole qué música tocaba en la Argentina. Astor admitió a regañadientes que tocaba tango. "¡Esa música me encanta! –exclamó Nadia–. Pero usted no toca el piano… para interpretar los tangos. ¿Qué instrumento toca?". Una vez más, a duras penas se atrevió Astor a confiarle que tocaba el bandoneón. Ella lo tranquilizó: había escuchado la música de Kurt Weill en bandoneón, y dijo que el propio Stravinsky apreciaba sus virtudes. Nadia continuó: "Es el único instrumento que Hindemith no podía tocar". Finalmente, lo persuadió para que ejecutara uno de sus tangos en el piano. Él eligió "Triunfal". En el octavo compás ella lo interrumpió, lo tomó de las manos y le dijo con firmeza: "No abandone jamás esto. Esta es su música, aquí está Piazzolla".[42] Cada vez que en su vida posterior él recordaba ese momento, lo describía siempre como una epifanía: "Me ayudó a encontrarme a mí mismo", le dijo a su hija Diana.[43]

Piazzolla pensaba que el "Tango" de Stravinsky era fenomenal: uno de los tangos más lindos del mundo.

Las clases individuales y en grupo con Boulanger se prolongaron casi cuatro meses. "Lamento que sea tan corta mi estadía… –le escribió Astor a José Gobello a principios del nuevo año–, ya que necesitaría por lo menos dos años para llegar a conocer todo lo que me hace falta".[44] Pero lo que en ese lapso pudo conocer fue trascendental. "Me parecía no haber estudiado nunca", comentó en 1987, y una vez que le preguntaron qué le debía a la Boulanger, respondió: "Absolutamente todo".[45] Era una maestra exigente, y a veces le daba cuarenta o cincuenta ejercicios de un saque, pero a él esa disciplina le gustaba. También tomaba nota de sus opiniones, principalmente las referidas a la música contemporánea, sobre la cual ella era escéptica. "Esto se va a acabar, van a volver a Mozart algún día", le dijo una vez. En otra oportunidad, refiriéndose a un estreno de Boulez al que había asistido, comentó: "Qué suerte que en la segunda parte tocaron Monteverdi". Manifestó interés por ciertas circunstancias de la vida personal de Astor, aconsejándole no fumar ni beber en exceso, y acostarse temprano. Fueron juntos a escuchar

algunos conciertos.[46]

El 14 de febrero de 1955, cuando la estadía de Astor en París se acercaba a su fin, la Boulanger le dedicó una fotografía en la que estaban ambos con la siguiente leyenda manuscrita: "*Que bientôt je vous revoie à la même place, cher Astor Piazzolla*" ("Que pronto lo vuelva a ver en este mismo lugar, querido Astor Piazzolla"). En el futuro, solo estuvieron en contacto en limitadas ocasiones; de vez en cuando intercambiaron cartas o postales, y tuvieron únicamente dos nuevos encuentros: uno en Nueva York en abril de 1958, y el otro en el American Conservatoire de Fontainebleau en el verano de 1977, dos años antes de que ella falleciera a los noventa y dos años de edad. Pero como le escribió Astor en una postal de marzo de 1955, "*I will never forget my dear Nadia Boulanger*" ("Nunca olvidaré a mi querida Nadia Boulanger").[47] Y no la olvidó. Siempre se sintió inmensamente orgulloso de haber podido compartir un tiempo con ella. Sus hijos repararon en que siempre hablaba de la Boulanger con "una admiración… sin límite". Enrique "Zurdo" Roizner, que trabajó con Piazzolla a mediados de la década del setenta, observó que "hablaba mucho de ella… se maravillaba de cómo tocaba el piano, de cómo enseñaba". Jamás prodigó Astor tantas alabanzas a sus otros maestros, incluido Ginastera.

Mientras Astor estudiaba con la Boulanger, Dedé concurría al atelier de André Lhote, a quien evidentemente le gustaban sus trabajos; la llamaba "*la petite sudaméricaine*". En una ocasión, por lo menos, ella y Astor lo visitaron en su casa para ver sus últimos cuadros. Dedé se sentía muy sola en el atelier hasta que un día oyó que había otros dos hispanohablantes, un español y un chileno que decían conocer a Salvador Dalí. Normalmente, cuando ella volvía al hotel en que residían, Astor se había puesto a cocinar en su pequeña hornalla (contra las normas del establecimiento). Uno de sus platos favoritos era "castañas con crema chantilly, hongos saltados con jamón".[48] A la noche acostumbraban ir al cine, en parte para mejorar su francés. Evitaban los clubes nocturnos y pasaban buena parte del tiempo en museos y galerías de arte, donde Astor se cansaba mucho antes que Dedé. Al viajar en el *métro* de París admiraban el desparpajo

con que las parejas exhibían su cariño. En una oportunidad Astor la besó, para perturbación de Dedé y delicia de los demás pasajeros.

La Boulanger le había devuelto plenamente a Astor la confianza en sí mismo y firmó contrato con tres compañías discográficas francesas (Barclay, Vogue y Festival) para componer y grabar tangos. Seis semanas más tarde ya había compuesto alrededor de dieciséis, entre ellos "Bando" (el término en argot para designar el bandoneón), "Chau París", "Contrastes",w "S'il vous plaît", "Imperial", "Río Sena", "Sens unique", "Marrón y azul", "Tzigane tango" y "Picasso". Según la versión oficial del autor, "Marrón y azul" se inspiró en el pintor Georges Braque, pero el recuerdo de Dedé al respecto es otro. Una mañana, notando el contraste entre el color del traje que usaba su marido y el de la corbata, le comentó: "¿Te ponés de marrón y azul?". Y él replicó: "¡Ya tengo título para un tango!". "Picasso" era un tributo al artista al que tanto admiraba. Para utilizar ese título necesitaba el permiso del pintor, y se lo solicitó enviándole uno de sus discos; para decepción de Piazzolla, la autorización le llegó a través de una secretaria y no directamente del pintor.[49] Estos tangos parisinos constituyen una secuencia notable, en la que se puede apreciar cómo se iba independizando Piazzolla de la tradición "histórica" del tango. Nunca volvería a trabajar con las limitaciones que imponía una orquesta típica tradicional. Se sentía ávido de experimentar con nuevos formatos instrumentales, y capaz de hacerlo.

Las grabaciones fueron dispuestas por el editor Yves Baquet, quien poco tiempo atrás había pasado a ser propietario de Éditions Universelles. Firmó con Piazzolla un contrato exclusivo por quince años; se hicieron muy amigos, y más tarde Baquet negoció con el editor porteño Julio Korn los derechos europeos de algunas de sus composiciones ("un episodio difícil", según comentó). Su sello llegó a tener los derechos de más de ochenta obras de Piazzolla. A pesar de que la música de este era en gran medida desconocida en Francia, a Baquet le provocó tal impresión que le encontró lugar en su estudio en la calle Faubourg Saint Martin para que trabajara con tranquilidad. Decía que Piazzolla parecía "un hombre feliz. Uno lo sentía. Era capaz de hacer lo que quería".

Piazzolla grabó sus nuevos tangos (en discos de 45 rpm para Barclay y Festival, y un disco de 33 rpm para Vogue) con una orquesta formada principalmente con integrantes de la Ópera de París reclutados por Baquet. Para los primeros registros recurrió al argentino Lalo Schifrin, diciéndole que quería "un buen pianista de jazz, que sepa lo que es el swing. Vos tenés swing".[50]

Schifrin recuerda:

> Con Astor hablábamos mucho de jazz. Del jazz de sus amores, que eran, entre otros, Ellington, Gillespie, Gershwin. Recuerdo que colaboré con él en el primer disco que grabó en el extranjero, cuando yo estaba estudiando composición con Olivier Messiaen y René Leibowitz, con una beca en el Conservatorio de París. Yo estaba haciendo el servicio militar en la Escuela de Mecánica del Ejército. Cuando me presenté en la embajada, en París, me encerraron en una habitación, sin piano. Me daban comida, eso sí. Yo rendía armonía y contrapunto. Cuando terminé el examen me dieron el "bienvenido" al Conservatorio de París. Mi nombre estuvo impreso en el hall por un mes. Así se hacía con los nuevos alumnos, como a los grandes que pasaron por allí. Entre los tangos que grabamos estaban "Prepárense", "Marrón y azul", entre otros, y los grabamos con una orquesta de cámara francesa. (…). Astor me había dado sus partituras. Eran dificilísimas de leer a primera vista. Las estudié tres días seguidos en casa. Y la cosa salió muy bien.[x]

Pero al poco tiempo Schifrin debió salir de gira y recomendó a Martial Solal, que más tarde sería uno de los grandes pianistas europeos de jazz. Solal no sabía nada del tango, pero necesitaba el trabajo y estudió con detenimiento las partituras que Astor le envió. Ya en la sala de grabación, se sintió repentinamente "maravillado" al descubrir que lo que estaba tocando era un tango "de gran potencia… música sinfónica". Solal no mantuvo mucho trato con Piazzolla, pero lo impresionó su fuerte sentido jazzístico. En estas sesiones de grabación de 1955 Piazzolla adoptó el hábito de tocar el bandoneón de pie, con una pierna apoyada en una silla, en desafío a todas las convenciones. "No podía ver a los músicos en el mismo nivel que yo.

Tenía que sentirme por encima de ellos", declaró en otro momento.[51] Desde esa posición podía observar y liderar a toda la orquesta. Nunca le había gustado tocar su instrumento sentado, como era la costumbre; decía que le recordaba mucho a una vieja tejiendo. "Incluso creo que bailamos juntos, el bandoneón y yo", diría Piazzolla años más tarde.[y] Esa postura simbolizaba el mundo que él estaba tratando de rechazar, o al menos de renovar. Tocar de pie fue su declaración de independencia.

Este trabajo lo dejó contentísimo. El 24 de febrero escribió a Gobello: "por primera vez en mi vida (lamentablemente en otro país) he tenido la enorme satisfacción de ver mis tangos y mi conjunto triunfar".[52] No exageraba. Las grabaciones parecen haber tenido clara repercusión. Eran difundidas regularmente por las principales estaciones de radio. "En menos de seis meses –le confió Yves Baquet a Nardo Zalko, un notable historiador de la trayectoria parisina del tango, que residía en París–, Piazzolla era conocido en toda Francia y también en otros sitios, por ejemplo en Alemania. Logramos interesar a todas las orquestas del país". En una visita que hizo a la Argentina en 1958 declaró ante la prensa que Piazzolla era el músico argentino más conocido en Francia.[53]

Los meses que Piazzolla pasó en París le dejaron un perdurable afecto por la ciudad y por Francia. En París trabó amistad con muchos músicos argentinos, como Lalo Schifrin, Carlos Marcó y Héctor Grané. Este último con frecuencia se encontraba con él cada vez que visitaba París, y siempre lo encontró "divino, simpático, inteligente". Y los amigos argentinos que pasaban por París –como el célebre poeta Enrique Cadícamo y su esposa, y el erudito tangófilo Luis Adolfo Sierra ("todo un *gentleman*", según Dedé)– iban siempre a encontrarse con los Piazzolla.

Entre los franceses con quienes Piazzolla hizo amistad en París estaba Édouard Pécourt; esta amistad duraría el resto de su vida. Pécourt tenía una tienda de discos, La Boîte à Disques, ubicada en el 58 bis de la calle del Louvre y había aprendido castellano con el único fin de profundizar sus conocimientos de tango. Pécourt era un coleccionista ávido y exitoso de discos de tango, dueño de una

colección sin igual. La primera vez se encontraron en un café del Faubourg Saint Martin, Piazzolla quedó impresionado por la forma en que Pécourt conocía su música. El francés que hablaba Piazzolla no era demasiado bueno; según Pécourt, "no podía mantener una conversación en francés", y él debió hacerle de intérprete en diversas ocasiones. En sus paseos por París, Piazzolla se refería con humor a las calles de una sola mano que entonces se multiplicaban en la capital francesa. Sus bromas se sintetizaron en el título de un tango: "Sens unique". Por su parte, "Chau París" estuvo dedicado a Pécourt y a su esposa inglesa, Valerie.

A fines de febrero de 1955, los Pécourt y los Piazzolla salieron de vacaciones por tres semanas en el moderno automóvil de Pécourt (que le causó gran impresión a Astor), y se alojaron en hoteles baratos. Luego de cruzar la frontera en Niza recorrieron Italia hasta Nápoles, deteniéndose en Pisa, Massa, Lucca, Florencia y Roma, donde asistieron a la misa en San Pedro y recibieron la bendición del papa Pío XII desde su ventana del Vaticano. De regreso visitaron Padua, Venecia ("maravillosa", les escribieron a sus hijos en una postal)[54] y Milán. Las nevadas invernales les impidieron cruzar los Alpes Dolomitas y recorrer Suiza. La excursión abarcó casi cinco mil kilómetros y todo salió bien. Pécourt sentía admiración por el cariño que se demostraban Astor y Dedé, entre los cuales "no hubo nunca el menor problema".

Mucho antes de este viaje por Italia, Astor ya estaba pensando seriamente en el futuro que le esperaba en la Argentina. Nadia Boulanger le había marcado con claridad que debía volver al tango. ¿Cuál sería su próximo paso? Una noche, su compatriota Luis Adolfo Sierra lo llevó a escuchar una banda de jazz dirigida por el gran saxofonista barítono y arreglador Gerry Mulligan. Mulligan era una de las figuras más versátiles del jazz moderno.z Fue una ocasión memorable. Lo impresionó "la felicidad que había en el escenario… No era como en las orquestas de tango, que parecían cortejos fúnebres, reuniones de amargados. Aquí la cosa era una fiesta: tocaba el saxo, tocaba la batería, se la pasaba al trombón… eran felices. Había un director y arreglos, pero también había un amplio margen

para la improvisación; todos podían disfrutar y a la vez brillar". Después de recorrer los bulevares con Sierra y mientras tomaban una taza de café, le preguntó: "¿Por qué no podía existir algo parecido para el tango, un octeto de tango tal vez?". Sierra estuvo de acuerdo con la idea y comentó que trataría de reunir músicos apropiados en Buenos Aires. Piazzolla le dijo que los preparara para realizar un experimento nuevo y revolucionario, "para matar".[55] Piazzolla regresaba a la Argentina hecho un gladiador. Estaba listo para pelear por su música.

Astor podría haberse quedado en París; la empresa Philips tomó contacto con Baquet y le propuso una importante serie de grabaciones; pero Piazzolla estaba resuelto a volver a casa. Baquet intentó convencerlo de que cambiara de opinión, pero él le contestó: "No, no, no, mis hijos tienen que empezar la escuela el 1º de abril. Debo regresar". El 24 de marzo, un día después de su última sesión de grabación, él y Dedé tomaron el tren hacia Hamburgo y allí se embarcaron en el *Yapeyú*, otro buque argentino de carga, con pocos pasajeros a bordo. Llevaban consigo algunos repuestos para el Citröen de Nonino y agujas de crochet para la tía Argentina Manetti.[56]

Llegaron a Montevideo una noche de intensa lluvia. Piazzolla fue abordado de inmediato por un joven admirador uruguayo, Horacio Ferrer. Ferrer tenía entonces poco más de veinte años y era uno de los directores del programa de radio *Selección de tangos* en una emisora de Montevideo. Con frecuencia defendía las nuevas tendencias que representaban músicos como Aníbal Troilo, Horacio Salgán y especialmente Astor Piazzolla. Más tarde, Ferrer tuvo a su cargo la programación de tango en el Sodre (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos) del Uruguay. Piazzolla sugirió que fueran a comer, pero antes Ferrer lo arrastró al sótano del Club de la Guardia Nueva, en la calle Soriano 1684. Esta notable institución, que perduró hasta 1973, había sido fundada el año anterior por Ferrer y otros fanáticos como él a fin de estudiar y promover las nuevas formas de la música de tango. Piazzolla fue recibido casi en éxtasis por "trescientos jóvenes, en su mayoría estudiantes". Tocó sus nuevas composiciones en el bandoneón y le regaló al club algunos de los

discos grabados en París. Después Ferrer lo llevó a cenar; comieron un plato inventado esa misma noche: "Milanesa de ternera bien cubierta de cebolla frita".[57] Fue el comienzo de una de las colaboraciones más importantes que tuvo Piazzolla en toda su vida.

Siguieron camino hacia Buenos Aires atravesando el estuario del Río de la Plata, y el domingo 17 de abril de 1955 se produjo el feliz reencuentro con Diana y Daniel. "*You can't imagine how happy I am to be with my children*" ["No puede usted imaginar lo feliz que me hace estar con mis hijos"] le escribió Astor a Nadia Boulanger una o dos semanas más tarde.[58]

r) Carlos Kuri, 2014, p. 26.

s) Israel Oscar "Vasco" Izurieta cree que Di Filippo le dio al bandoneón todas las posibilidades de un teclado. Lo trataba como un órgano en una basílica. Comunicación personal a MSA, 2 de febrero de 1998.

t) *Clarín*, 14 de agosto de 2005.

u) En "Troilo y Astor: el Gordo y el Gato", de Oscar del Priore, en www.10tango.com, 2007.

v) Carlos Franzetti, notas del CD: Allison Brewster Franzetti, *The Unknown Piazzolla* (Chesky Records CD 190: Estados Unidos).

w) Piazzolla grabó "Contrastes" en París, 1955. En 1963 Henry Mancini escribió "It had better be tonight", también conocido como "Meglio Stasera", para la película *La pantera rosa*. Ambas obras son muy similares: Piazzolla toca el bandoneón, mientras que Mancini eligió un acordeón.

x) LN, 10 de septiembre de 1996.

y) Lila Oliva, en www.fundacionastorpiazzolla.org, 4 de julio de 2012.

z) No sabemos en qué lugar preciso Piazzolla escuchó a Mulligan, que solía tocar con músicos franceses. "A pesar de que los músicos tenían estrictamente prohibido presentarse en otro lugar, el propio Mulligan había tocado en el Vieux Colombier con Claude Luter y William Boucaya (un excelente saxofonista barítono francés…)". http://www.gerrymulligan.info/news_oct2000.html.

Y también aquí, otra referencia a actuaciones poco conocidas de Mulligan en París. Chico Chauvier escribe "Jazz, todo el jazz" en *Jazz Classique* un comentario sobre el CD *Gerry Mulligan. The Quintessence* (Frémeaux & Associés FA 246: France): «Dudé si incluir esta antología de Mulligan en "breves encuentros" ya que la música de Mulligan, como señala acertadamente Alain Tercinet en el folleto, "no hacía tabla rasa del pasado y no renegaba de ninguna de las las lecciones recibidas de los arreglistas de la 'Era del Swing'". Mulligan amaba apasionadamente el jazz, todo el jazz. Marc Laferriere por otro lado me contó que además de sus conciertos parisinos de 1954 (de los cuales dos extractos se pueden escuchar en este cofre), Gerry Mulligan, de mal humor en el Club St-Germain, fue a tocar al Vieux Colombier con la orquesta de Luter. Los aficionados al jazz clásico a menudo conocen solo al barítono solista. Gracias a este cofre, apreciarán otras facetas del músico, y no menos importante, al director de orquesta y arreglista».– *Jazz classique.*
http://www.fremeaux.com/index.php?
page=shop.product_details&category_id=35&flypage=shop.flypage&product_id=844&option=com_

El Club St Germain y el Vieux Colombier eran dos lugares de jazz con gran actividad. Desde 1948, en el St Germain tocaron Duke Ellington, Count Basie, Charlie Parker, Erroll Garner. En el Vieux Colombier, la orquesta de Claude Luter tocaba a menudo con Sidney Bachet. En la audiencia, siempre había grandes personalidades de la cultura y el arte: Sartre, Camus, Giaometti, entre otros.

El Octeto y el jazz-tango
1955-1960

"Voy a hacer tango como yo lo siento...".
ASTOR PIAZZOLLA, *Cantando*,
5 de diciembre de 1957

El Octeto

A Astor le gustaba evocar su regreso de Francia por medio de imágenes visuales, como la de alguien que descendía del barco "con una carga de dinamita en cada mano", dispuesto a "provocar un escándalo nacional… y a romper con todos los esquemas musicales que regían en la Argentina", lanzando a la palestra su nuevo octeto como si fueran "ocho tanques de guerra".[1] Desde el punto de vista de la historia del tango, estas imágenes son válidas. Puede considerarse que el Octeto Buenos Aires (1955) marcó el verdadero comienzo del llamado "tango de vanguardia", o de lo que a Piazzolla le gustaba llamar "la gran revolución del tango".[2] Esta gran ofensiva se esfumó en menos de dos años, pero allanó el camino para una revolución más trascendente que habría de sobrevenir después, y su importancia en la carrera de Astor es indiscutible.

Los músicos que se sumaron a esa revolución fueron cómplices bien dispuestos. El pianista fue, como en 1946, Atilio Stampone; los violinistas, Hugo Baralis y el brillante Enrique Mario Francini, quien en la década anterior (1946-1955) había dirigido una de las más notables orquestas de la época junto al bandoneonista Armando Pontier. Este habría de ser su principal trabajo en colaboración con Piazzolla, quien lo tenía en muy alta estima y casi siempre lo llevaba consigo cuando debía grabar música para cine. En noviembre de 1957 Francini contrajo matrimonio y Piazzolla tocó para él en la iglesia, con cierto temor (como le confió a su amigo uruguayo Horacio Ferrer) de que esta fuera cerrada por haber permitido tocar tango dentro de sus muros.

El Octeto tuvo tres contrabajistas sucesivos (Aldo "Bebe" Nicolini, Hamlet Greco y Juan Vasallo), ninguno de los cuales volvió a trabajar

luego con Piazzolla. José Bragato, violonchelista, fue uno de los músicos reclutados antes de que Piazzolla regresara de Francia. Nacido en Udine, Italia, había formado parte de la orquesta del Teatro Colón, aunque también tenía experiencia tanto con el tango como con el jazz. Al poco tiempo de llegar Astor de París, lo conoció en un asado y lo encontró "contento, nervioso, moviendo sin parar las manos. Quería empezar a ensayar en ese mismo momento. 'Está loco', pensé, y… 'Me quedo', decidí…".[3]

Roberto Pansera fue elegido originalmente por Piazzolla como segundo bandoneón, pero le ofrecieron hacer una gira por el exterior con otra orquesta y aceptó, con el visto bueno de Astor. Su lugar fue ocupado por Leopoldo Federico, a quien le daba miedo por el grado de complejidad de la música que se le pedía interpretar, como le había sucedido con la orquesta de 1946. Horacio Malvicino, músico de jazz muy conocido en el ambiente, tocaba la guitarra eléctrica. Una charla en el café Electra, de la avenida Callao, bastó para convencerlo de que se incorporara al grupo. Al igual que Piazzolla, había estudiado con Ginastera.

Una vez completado el equipo, los músicos tuvieron alrededor de quince días para estudiar las partituras. Luego comenzaron los ensayos en el club nocturno Rendez-vous de la calle Maipú, propiedad de Osvaldo Fresedo. Pansera, que había trabajado con Fresedo, consiguió que les facilitaran el lugar. Los músicos debían estar allí puntualmente a las nueve de la mañana. Por lo general, Piazzolla los esperaba ya desde antes de esa hora en un café que estaba enfrente. Malvicino recuerda que los ensayos eran muy intensos y que Piazzolla demandaba el máximo de los músicos, quienes al principio se sentían desconcertados por las partituras que él les entregaba.[4]

En octubre de 1955 los objetivos colectivos del Octeto fueron publicados en un documento titulado "Decálogo" (presumiblemente escrito por Piazzolla), en el que se fijaban con cierto detalle los objetivos de la revolución piazzolliana. Merece ser citado en su totalidad:

> 1) Agruparse preferentemente con fines artísticos dejando en segundo plano la faz comercial. 2) Abandonar gradualmente las

participaciones en otras orquestas, para rendir en este conjunto la máxima eficacia. 3) Hacer el tango tal como se siente, eliminando toda clase de influencias extrañas que puedan incidir sobre los propósitos fijos. 4) Tratándose de un conjunto integrado por solistas, cada uno de los cuales tiene una participación musical destacada, no hay director. Se reconoce solo una conducción musical: Astor Piazzolla. 5) El repertorio estará formado por obras de actualidad, de la Guardia Vieja y las nuevas creaciones que se vayan produciendo. 6) Para aprovechar en todas sus posibilidades los recursos musicales del tango, no se ejecutarán obras cantadas, salvo contadas excepciones. 7) Considerando que el conjunto debe ser únicamente escuchado por el público, no se actuará en bailes. Por consiguiente, las actuaciones se limitarán a radio, televisión, grabaciones y espectáculos. 8) La utilización de instrumentos nunca incorporados a orquestas de tango (guitarra eléctrica) y otros efectos (percusión),[aa] así como la total estructuración de las obras con su giro moderno, serán explicadas previamente a toda interpretación, a fin de facilitar de esta manera su inmediata comprensión y alcance. 9) Considerando que nada es fruto de improvisación… las partituras estarán escritas dentro del mayor perfeccionamiento musical posible que pueda lograrse en este género, lo que facultará a que sean consideradas por los expertos más exigentes. 10) a) elevar la calidad del tango; b) convencer a los que se han alejado del tango, y a sus detractores, de los valores incuestionables de nuestra música; c) atraer a los amantes exclusivistas de músicas foráneas; d) conquistar al gran público, tarea descontada como ardua, pero segura, tan pronto pueda escuchar los temas reiteradas veces; e) llevar al extranjero, como embajada artística, esta expresión musical del país donde el tango tuvo su origen, para mostrar su evolución y justificar aún más el aprecio con que lo distinguen.[5]

En un momento de los ensayos, los músicos pidieron a Osvaldo Pugliese que los evaluara. Fue una buena elección. Pugliese, uno de los grandes innovadores de la escuela “evolucionista”, se había apuntado un primer éxito con el tango “Recuerdo” (1924), reconocido

por su originalidad rítmica, y por el aún más original "La yumba", que había dado que hablar en Buenos Aires en el año 1943. La orquesta de Pugliese, en la cual el estilo brillante de su piano evocaba las raíces africanas del ritmo de tango, era una de las pocas que los músicos de Piazzolla podían mirar con respeto. El propio Piazzolla, como le dijo a Oscar del Priore, consideraba que el tango "Malandraca" (1949) de Pugliese era más "avanzado" que todo cuanto él había escrito hasta entonces. Los músicos le pidieron a Pugliese que se expidiera sobre si lo que hacía el Octeto era o no era tango. "Todo el mundo esperaba… muy ansiosamente –dice Malvicino–, a ver si era o no era. Cuando Pugliese dijo que sí, todo el mundo se exaltó muchísimo, estábamos muy contentos…".[6]

La primera actuación del Octeto fue en la casa de Ignacio Pirovano, el Palacio Hume, en la esquina de avenida Alvear y Rodríguez Peña, donde hoy se encuentra la sede del Ministerio de Cultura de la Nación.

Hay razones para ver en el Octeto el más audaz de todos los conjuntos que tuvo Piazzolla. Por primera vez, trató allí a todos sus músicos como solistas instrumentales. Le permitió a la guitarra eléctrica una cuota importante de improvisación, algo totalmente desconocido en la música de tango hasta entonces. Un cierto grado de libertad del piano, el contrapunto logrado con las cuerdas, los efectos de percusión creados por estas y por la guitarra eléctrica y las disonancias calculadas con precisión le otorgaron a este conjunto un sonido revolucionario. Piazzolla admitió más adelante que no le fue fácil alcanzar el equilibrio justo. La gravitación de los dos bandoneones tenía que ser contrarrestada por una escritura muy cuidada para los violines y el violonchelo. Pero más allá de todo lo que pueda decirse del Octeto, sus ejecuciones incluyeron algunas verdaderas gemas musicales. Buenos ejemplos de ello son los pasajes de bandoneón y bajo en el tango de Baralis "Anoné", la compleja estructura armónica de las partes de bandoneón en "El Marne" (un tango de la Guardia Vieja arreglado por Piazzolla), los efectos de percusión en "Marrón y azul", el solo de violín en "Arrabal".

Por lo general, los artistas que quieren provocar un "escándalo nacional" no se vuelven ídolos populares de la noche a la mañana. El

Octeto *fue* polémico, por cierto, aunque es dudoso que haya dado tanto que hablar a los argentinos como el entonces reciente derrocamiento del presidente Perón (septiembre de 1955) y los finalmente vanos esfuerzos realizados por el régimen militar que lo sustituyó para "desperonizar" la Argentina. En el mundo más circunscripto del tango, el nuevo grupo suscitó rápidamente una hostilidad instintiva y visceral. Los fanáticos del tango convencional no hicieron ningún esfuerzo por valorar las cualidades del Octeto; los músicos más tradicionalistas estaban desconcertados. De inmediato se formaron bandos contrarios. Un punto clave de la discordia fue la inclusión de la guitarra eléctrica, que para algunos era una blasfemia. Provocó "una serie de críticas terribles, acérrimas, violentas", comentó Malvicino, quien hasta recibió amenazas de muerte.[7]

Uno de los que salió en defensa del Octeto fue Carlos Rodari, un periodista veinteañero de radio y televisión, cuyo estilo era muy franco y hasta agresivo. Rodari comenzó a pasar los discos de Piazzolla por la radio, y en su fervor, no vaciló en llamar "analfabetos musicales" a sus críticos. Esto le valió que los tradicionalistas se juntaran a la salida de la radio para insultarlo y amenazarlo. Finalmente Rodari y Piazzolla se conocieron, y enseguida se hicieron buenos amigos. Rodari comprobó que Astor no era menos agresivo que él cuando se ponía a defender su música, y que le gustaba arrojar leña al fuego y no eludía las afrentas –como cuando dijo que el más famoso de todos los tangos, "La cumparsita", era "un espanto", o cuando pidió cinco años de prisión para todos los cronistas que escribían sobre tango–. Según recordaba Rodari, "esta polémica de tango o no-tango llegó a grados de extrema belicosidad… Se le vinieron todos encima. Hubo golpes, insultos, trompadas. ¡Y cómo pegaba Astor! Con esa zurda no le ganaba nadie…". Piazzolla mismo recordaba las "amenazas telefónicas" en las que prometían darle una tunda ejemplificadora.[8] "Era como una guerra", le dijo al productor británico Tony Staveacre en 1989.

Sin embargo, el nuevo grupo también se conquistó el apoyo de quienes tenían oídos para escuchar. Un joven estudiante de biología y aspirante a bandoneonista, Rodolfo Mederos, escuchó al Octeto por la

radio en Córdoba y su música le pareció “irreverente… subversiva… altamente excitante…”. Además, como había sucedido con la orquesta de 1946, los músicos extranjeros que visitaban Buenos Aires expresaban su admiración. En julio de 1956 se produjo una visita trascendental para los fanáticos argentinos del jazz, quienes siempre vieron con simpatía los afanes de Piazzolla: llegó a Buenos Aires Dizzy Gillespie.[9] Uno de esos jazzistas, el guitarrista Rodolfo Alchourron, dijo refiriéndose a Piazzolla: “Lo respetábamos y nos volvíamos locos [por él]”. Cuando Gillespie pidió conocer “verdadera” música argentina, lo llevaron a Radio El Mundo para que escuchara al Octeto. El guitarrista Oscar López Ruiz, que estuvo presente, recuerda así ese momento: “La cara de Dizzy se fue transformando en un gesto de sorpresa y emoción”. Luego de la audición, Gillespie lo abrazó a Piazzolla y le dijo que era “lo más increíble” que jamás había escuchado.[10]

Schifrin relata que “Dizzy me decía ‘me vuelvo loco con los discos de Piazzolla’. Yo no los pude juntar. Los dos eran abiertos a todas las ideas. Porque, en definitiva, Astor sólo sufrió el rechazo de los tangueros de la Guardia Vieja”.[ab]

Piazzolla escribió *Tango Ballet* (1956) para el Octeto Buenos Aires. La música clásica de Piazzolla se conjuga con el tango y el ballet: es una originalidad. *Tango Ballet* es una obra en seis movimientos: a) Introducción - La calle, b) Encuentro - Cabaret, c) Soledad - Calle final. “La calle” es frenética y melancólica. “Cabaret” es tango puro. Es un movimiento muy tangueado y muy Piazzolla. En “Soledad” hay un clima más sombrío y lúgubre. *Tango Ballet* fue escrita por Piazzolla para un cortometraje cinematográfico, *Violencia en la ciudad*. Primero se grabó la música, luego Ana Itelman hizo la coreografía y finalmente el director Enrique de Rosas dirigió ese corto que se presentó en un concurso de cortometrajes cinematográficos. La música tuvo excelente recepción, no así el cortometraje: la música era muy superior a la imagen. Obra difícil, les costó mucho a los músicos del Octeto tocarla, quienes ensayaron mucho hasta ejecutarla. La grabación de *Tango Ballet* por el Octeto Buenos Aires y el cortometraje se han perdido. La obra no tuvo repercusión porque solo se grabó para ese cortometraje,

y el Octeto Buenos Aires nunca la tocó en lugares públicos. Es importante destacar que Piazzolla escribió esta obra para el Octeto, que tenía dos bandoneones, e impacta la fuerza arrolladora del dúo. El bandoneón se apodera de una situación musical y es el "cadenero": es el que hace la punta, el que lidera. Es el conductor. *Tango Ballet* fue grabada años más tarde, en 1964: Piazzolla reunió un Octeto para esta ocasión. Delfy Kaplan hizo una coreografía para su Compañía de Danza Contemporánea.

Desde el comienzo del Octeto, Piazzolla anunció que tan pronto estuviera afianzado, irían a tocar a Francia con un contrato que les gestionaría Yves Baquet.[11] Por desgracia, el Octeto nunca se afianzó y esos viajes al extranjero siguieron siendo solo un sueño. Sin embargo, el grupo ganó cierto reconocimiento local. Después de los conciertos que dieron en Rosario y La Plata en junio de 1956, Piazzolla le contó entusiasta a Ferrer el éxito que habían tenido. En abril de 1957 seguía enchufado, con la perspectiva de una serie de programas en Radio Splendid y en Radio Provincia (de La Plata). Además de sus actuaciones en radio, el Octeto hizo algunas presentaciones por Canal 7 (que entonces era el único canal de televisión de Buenos Aires; la televisión había llegado a Buenos Aires en 1951, y en 1960 casi el 40% de la población de la ciudad ya tenía aparatos de televisión), en programas arreglados por Cecilio Madanes, director artístico del canal. Madanes recordaba vívidamente las "histéricas" llamadas telefónicas que hacían al canal los enemigos de la música de Piazzolla.

Aparte de esto, el Octeto tuvo esporádicas presentaciones en teatros y ciudades de provincia como Rosario y Córdoba, y grabó un par de long-plays, no tantos como le habría gustado a Piazzolla; en realidad, los músicos tuvieron que financiar en parte la edición con dinero de su propio bolsillo.[12] Su único éxito memorable fue el concierto realizado en diciembre de 1957 en el auditorio de la Facultad de Derecho. Al principio, el decano de la Facultad rechazó enfáticamente la idea, pero debió ceder ante las protestas de los estudiantes, luego les pidió disculpas por su actitud y dejó que organizaran un segundo concierto.[13] En retrospectiva, Piazzolla decía que esta había sido su primera incursión en el medio estudiantil universitario de Buenos

Aires, del cual más tarde recibiría un fuerte apoyo.

No obstante, pese a las esperanzas depositadas por Piazzolla en el Octeto, en definitiva nunca había suficiente trabajo como para que este subsistiera. Posteriormente resumió su agenda anual: fueron "doscientos cuarenta días de inactividad".[14] En marzo y abril de 1957 dedicó sin duda algunos de esos días ociosos a recuperarse de una semiparálisis que afectó sus manos en forma temporaria. Los médicos le dijeron que estaba fumando mucho y tomando demasiado café. Le aplicaron penicilina y vitamina B, y le aconsejaron suprimir por completo el café y fumar tan solo seis cigarrillos diarios, régimen que pronto abandonó. Cabe señalar que hasta comienzos de la década del setenta Piazzolla gozó en general de buena salud, salvo una misteriosa dolencia renal que le apareció a su regreso de Francia. A pesar de haber consultado a varios especialistas, primero en la Argentina y luego en Nueva York, solo le fue curada en 1962, por un médico de Córdoba.[15]

El Octeto siguió tocando un tiempo, llevado por el mero entusiasmo. "Tocábamos por hacer música, por el nuevo movimiento tanguístico", dice Malvicino. Hubo por cierto presentaciones gratuitas, y a menudo Piazzolla renunciaba a sus derechos a una remuneración adicional. Un día, mientras iban a La Plata, Francini le preguntó si no podía hacer una música "un poco más comercial…".[16] Era lo último que se le pasaría por la mente a Piazzolla. La verdad era que desde el punto de vista comercial, el Octeto no podía competir con las orquestas típicas. A fines de la década del cincuenta, el antiguo predominio de las grandes bandas de tango estaba siendo desafiado por un movimiento folklórico vibrante y firme (y por los comienzos del rock and roll proveniente del extranjero), aunque muchas de ellas todavía tenían una actuación notable. En el mundo del tango no había cabida para el innovador estilo de Piazzolla, y este no estaba en condiciones de reunir la masa crítica de apoyo que necesitaba.

Por lo tanto, Astor volvió a hacer otros trabajos, tocando y grabando con una orquesta de cuerdas en Radio El Mundo (1957) a pedido de su amigo Armando Rolón, un periodista que había sido proscripto de la radio después del derrocamiento de Perón, pero que

pudo abrirse camino nuevamente como organizador de orquestas. Los músicos de la orquesta de cuerdas provenían del Octeto (Baralis, Greco, Bragato) o eran convocados por primera vez, la mayoría procedentes de la Orquesta Sinfónica Nacional. El pianista, Jaime Gosis, trabajaría de nuevo, algunos años más tarde, con Piazzolla. Uno de los violinistas era José Carli; cuya admiración por la orquesta de 1946 ya hemos señalado. Cuando Baralis debió salir de gira con otra orquesta, sugirió como suplente al violinista Elvino Vardaro, ídolo de Piazzolla y ex director del afamado Sexteto Vardaro. Vardaro se quedó en la orquesta y de vez en cuando tocó en el Octeto, mientras que Baralis no recuperó su puesto, y esto hirió sus sentimientos. Un violinista de dieciocho años, Fernando Suárez Paz, sustituyó a Vardaro un par de veces cuando este se enfermaba. En ese momento no lo reverenciaba demasiado porque no tenía idea de quién era Piazzolla.

El vocalista de la orquesta, Jorge Sobral, se sorprendió por la forma en que Piazzolla lo utilizaba

> como un instrumento más. Nos dejaba, nos daba la oportunidad de decir el poema tal cual estaba, pero de pronto las entradas y salidas no eran tan marcadas como tradicionalmente se hace…
>
> Él tenía unas introducciones muy especiales, y uno entraba en lugares poco comunes… Era tanto el juego instrumental y armónico que había ahí, que uno tenía que estar muy ducho para no perderse. Fue un lindo juego.

Sobral resumía el trabajo de la orquesta de cuerdas con estas palabras: “Radio El Mundo… algunas grabaciones, algunos viajes al Uruguay y algunos shows especiales”. Además, Piazzolla también la llevó a Rosario y a una o dos ciudades de provincia más; y en rigor grabó con ella más que con el Octeto. Más adelante sostuvo que había pagado a sus músicos esas grabaciones con dinero de su propio bolsillo.[17] Los discos siempre han tenido sus admiradores, entre ellos Leopoldo Federico. Incluían tangos convencionales, y el notable álbum *Tango en Hi-Fi*, grabado a fines de 1957, contenía una obra recién escrita por Piazzolla, “Tres minutos con la realidad”, un hito entre sus composiciones, que Piazzolla habría de describir a Oscar del Priore

como “una tocata con ritmo de tango”. La compuso en aproximadamente cuatro horas, apenas después de escuchar por primera vez el “Segundo concierto para violín” de Bartók. La obra se caracteriza por netos efectos bartokianos, así como por acentos rítmicos que recuerdan *La consagración de la primavera* de Stravinsky. La principal característica de Stravinsky desde el inicio hasta el final es el ritmo… desde su primitiva (*Les Noces*) hasta su sofisticada *Consagración de la primavera*; es el ritmo obstinado, incisivo y avasallante que rompe con el discurso musical que caracteriza su obra. En la grabación “Tres minutos con la realidad”, se destaca el extraordinario solo de piano de Jaime Gosis.

La labor de Piazzolla con la orquesta de cuerdas no logró menguar la hostilidad del público hacia él. En una oportunidad, la orquesta estaba por dejar un lugar en el que iba a presentarse Francisco Canaro, director tradicionalista. Se le oyó decir a Canaro que eliminaría “la mala impresión que dejaron los que estuvieron antes que yo”. Entre los músicos rivales, según recuerda el violonchelista Bragato, se armó una pelea feroz. En la autobiografía de Canaro, publicada poco después, hay una encendida crítica indirecta a los músicos de tango “modernos” o “vanguardistas”, sin mencionar nombres.[18]

Igual que en los primeros tiempos, Piazzolla seguía muy ocupado componiendo y arreglando para el Octeto y la orquesta de cuerdas, y aceptaba trabajos por encargo, así como cualquier otro compromiso que surgiera. (De acuerdo con sus propias estimaciones, para sus dos conjuntos de ese momento contaba con un repertorio superior a las trescientas obras, algunas en diferentes arreglos).[19] También escribía música para películas, y lo hizo para cinco filmes: *Los tallos amargos*, dirigida por Fernando Ayala (estrenada en junio de 1956); *Marta Ferrari* (agosto de 1956); *Una viuda difícil*, un drama de la época colonial (julio de 1957); *Continente blanco*, la primera película argentina rodada enteramente en la Antártida (también se estrenó en julio de 1957); y *Violencia en la ciudad* (1957), que no llegó a verse en los cines. Además, hizo aportes musicales para *Historia de una carta* (1957) y *El crack* (1959), y su tango “Lo que vendrá” fue el tema principal del filme *Dos basuras* (1958). Piazzolla escribió también

música para obras de teatro como *Pasión* de Florencio Sánchez y *Ese camino difícil* (1952).

Por esta época, basándose en su experiencia reciente, escribió incluso un breve artículo sobre la música para cine que fue publicado en la revista marplatense de Mario Sasiain en mayo de 1958, quizá como favor al amigo de su padre. No revelaba ninguna filosofía particular, pero sí explicaba sus aspectos técnicos: la duración exacta de las secuencias, el plazo de alrededor de diez días que se le daba al compositor, y la grabación final ("el compositor con un cronómetro en la mano izquierda para medir el tiempo y la batuta en la derecha para dirigir").[20]

Toda esta actividad agregaba mucho menos de lo que Piazzolla realmente deseaba. Más tarde, describiría al Octeto como "una hermosa experiencia" y a la vez como "un fracaso que no sirvió para nada",[21] pero en ese momento era simplemente un fracaso. Sus músicos, a pesar de su gran entusiasmo, no podían, como es lógico, seguir tocando indefinidamente sin cobrar; y las controversias suscitadas por el Octeto eran en definitiva muy desgastantes. Como recordaba Piazzolla en 1980, "Yo estaba bastante desmoralizado, y cuando yo me desmoralizo, me voy". En este estado de desánimo fue a ver al periodista Rodari y le dijo: "Me voy a los Estados Unidos con toda mi familia y no quiero volver más".[22] Desde algún tiempo atrás lo venía carcomiendo la nostalgia por Manhattan y los escenarios de su niñez. De pronto, el retorno a Nueva York se le convirtió en una idea fija, robustecida por su contacto con un tal George Greeley, que trabajaba para la M. G. M. Había escuchado al Octeto y le había dicho a Piazzolla que si alguna vez se mudaba a los Estados Unidos se pusiera en contacto con él, pues veía buenas perspectivas para trabajar en la industria cinematográfica de Hollywood. Parecía una oportunidad brillante; además, se repetía la historia de la familia: Pantaleo migrando a Mar del Plata, Nonino mudándose a Nueva York.

Tomó la decisión en noviembre de 1957, cuando reveló sus planes a Horacio Ferrer y otros amigos; les dijo que iba a establecerse en Nueva York, creía que allí sus perspectivas serían mejores. También expresó musicalmente sus sentimientos respecto de la expatriación inminente,

en el tango “Melancólico Buenos Aires” (que escribió justo a tiempo para incluirlo en el álbum *Tango en Hi-Fi*), con un delicado pasaje de violín en la segunda sección y un soberbio solo de bandoneón de Piazzolla en el final. Pocas semanas más tarde llegó a Buenos Aires su editor francés, Yves Baquet, quien venía a encontrarse con algunos colegas argentinos y también traía algunos papeles para que Piazzolla le firmara. Baquet ofreció una recepción para la prensa en el hotel en que se alojaba, el Plaza, y Piazzolla concurrió, pero al día siguiente se escapó a Mar del Plata sin decirle una palabra a Baquet, que debió seguirlo hasta allí. “Firmó todo lo que le pedí que firmara”, recordaba Baquet. A Piazzolla nunca le interesó demasiado la letra chica de los contratos.

Sus planes de trasladarse a Nueva York fueron pronto de conocimiento público. En diciembre le dijo a un cronista: “No abandono el tango… Voy a hacer tango como yo lo siento… Si en Francia entendieron mi música, es probable que la entiendan en los Estados Unidos”.[23] A comienzos de 1958 le dijo a otro periodista (en lo que solo podía ser una bravuconada o una fantasía) que se iba para grabar con su orquesta y Dizzy Gillespie, pero que su propósito era volver pronto a la Argentina.[24]

Los dados ya habían sido echados. El departamento de Parque Chacabuco se puso en venta, y lo adquirió finalmente el editor Rómulo Lagos. Comenta Daniel que se inquietó al saber que sus clases de piano se interrumpirían. “No te preocupés –lo tranquilizó Astor–, allá te voy a anotar en la Juilliard”. Fue una promesa que no pudo cumplir.

Retorno a Manhattan

En febrero de 1958, Astor dejó a su familia y voló a Nueva York para investigar las perspectivas. En aquella época anterior al jet el viaje a los Estados Unidos implicaba un largo trecho, con escalas en Río de Janeiro, Belén, Trinidad y La Habana, donde desayunaron.[25] Cuando vio que Astor estaba muy nervioso, el comandante de la nave lo invitó a pasar a la cabina. Al llegar fue a la casa de sus primos Bertolami en Port Reading, estado de Nueva Jersey. Era su primer

encuentro con esos primos después de veintiún años. Los cinco hermanos Bertolami habían servido en el ejército en la Segunda Guerra Mundial: dos de ellos en Europa, uno en el Pacífico y los dos restantes en los Estados Unidos. A Piazzolla le resultaron personas "maravillosas, buenas, cariñosas", y quedó impresionado por su estilo de vida, que parecía suntuoso: entre otras cosas, tenían un yate de diez metros de largo para salir de pesca. Gracias a su generosa hospitalidad, Astor comenzó a ganar peso. Estaba encantado de encontrarse otra vez en los Estados Unidos, aunque, como le dijo a Dedé, estaba pasando allí mucho más frío que en el invierno de París, y había encontrado a Nueva York "muy cambiado. Muy sucio. Muchos puertorriqueños".[26]

La suciedad de Nueva York no impidió que viajara casi diariamente a Manhattan por tren, desde la estación Rahway. Una de las primeras cosas que hizo fue visitar el viejo edificio de departamentos de la Calle 9 Este. Algunos vecinos aún lo recordaban. Willie Lubiansky y su madre lo "miraron fijamente" y gritaron "¡Astor!". Se enteró de que su amigo Stanley Sommers (antes Sommerkovsky) era ingeniero aeronáutico en Texas. Algunos integrantes de su vieja barra juvenil, como le contó a Dedé, estaban purgando condenas en Sing Sing y Alcatraz. Fue a buscar a su viejo maestro Andrés D'Aquila, que ahora vivía en condiciones muy modestas.[27] Cenó con su compatriota, la coreógrafa Ana Itelman, para quien cinco años antes había escrito música de ballet –"Tango dramático para 13 instrumentos" (1953)–, en la casa que esta tenía en la Calle 79 Este. De inmediato comenzaron a hablar sobre posibles colaboraciones. Vio a Dizzy Gillespie (quien estaba por partir a Londres) y discutió con él planes para grabar juntos. Sin embargo, su principal esperanza en materia de trabajo se hizo añicos: llamó a la oficina de George Greeley en Hollywood y le dijeron: "Murió el mes pasado". Piazzolla no lo podía creer y repitió la llamada para despejar toda duda.[28] Sus sueños de conseguir un contrato importante en Hollywood se diluyeron.

Entretanto, a los agentes y editores neoyorquinos les gustó la música que Piazzolla les mostró, pero le sugirieron que la ajustara al gusto norteamericano. Al principio se resistió: "Ya me peleé con un

empresario que quería que yo hiciera el tango barato a la manera de ellos", le contó a Dedé el 19 de febrero. "Le dije unas cuantas", añadió. Pronto se dio cuenta de que debía negociar un poco. Un editor se sintió lo bastante atraído por sus tangos como para planear un long-play de doce temas, pero las normas del Sindicato de Músicos obligaban a Piazzolla a tener seis meses de residencia en el país como mínimo para poder grabar. Este inconveniente lo irritó, pero rápidamente recobró la confianza en sí mismo. "Creo que llegaré a lo que quiero", le aseguró a Dedé.[29]

El 23 de febrero de 1958 fue al Consulado argentino para regularizar su condición de votante expatriado. Ese día estaba de guardia el joven César "Pipe" Márquez, fanático de Piazzolla desde hacía algunos años, quien cuando vio a su ídolo en persona delante de él no podía creerlo. Márquez compartía con unos amigos uruguayos un departamento en un piso undécimo en la esquina de la Calle 82 Oeste y el Riverside Drive. Invitó a Piazzolla a conocer a otro diplomático ese mismo día en un café de la Quinta Avenida. Se trataba de Alberto Salem, quien trabajaba en las Naciones Unidas. Tanto Márquez como Salem pronto entablaron una sólida amistad con Astor. Al enterarse de que estaba sin su familia, Márquez le propuso quedarse en su departamento, no sin antes consultar a sus amigos uruguayos. Astor estaba cansado no solo de sus viajes diarios al centro, sino también de los ruidosos hijos de sus primos: a comienzos de abril se instaló en la Calle 82 Oeste. Cuando dejó Port Reading, los Bertolami se despidieron de él diciéndole: "¡A ver si tardás otros veintiún años en volver!".[30]

Para Márquez, Piazzolla era un huésped perfecto. Cuando aquel se enfermó, Astor le preparó un plato de espaguetis bien condimentados con ajo. "Uno de estos días voy a escribir un Concierto para Ajo y Orquesta", le dijo en broma. Márquez lo instó a escribir un tango en honor del río Hudson, que se veía en toda su magnitud desde el departamento. Astor improvisó un tema en su bandoneón (su "sarcófago", como lo llamaba entonces). "Veo pasar a los barcos –le transmitió a Dedé–. Qué triste es todo… Se ve toda la ciudad, y millones de autos que pasan y pasan".[31] Diez años después ese mismo

tema reaparecería en la música para su "operita" *María de Buenos Aires*.

El lunes 28 de abril Márquez acompañó a Piazzolla al edificio del canal CBS, donde por 150 dólares aparecería en el show matutino de Gary Moore, muy famoso en aquella época, junto a un cantante estadounidense que hacía "Kiss of Fire" (la versión inglesa de "El choclo") e interpretaría su propio arreglo del conmovedor tema de Johnny Mercer y David Raksin que Otto Preminger utilizó en su película Laura, de 1944. Los músicos que lo acompañaban eran el pianista Howard Smith, el guitarrista Carl Kress y el contrabajista Herman "Trigger" Alpert. Todos ellos habían tocado en bandas de alto vuelo con grandes directores (Ray Noble, Glenn Miller, Tommy Dorsey, Paul Whiteman); además, Alpert había grabado junto a Ella Fitzgerald y Frank Sinatra. Se habló de que el grupo reunido en ese estudio de grabación asistiera en junio al Festival de Jazz de Newport, pero todo quedó en la nada. Pocos días después Piazzolla fue presentado al notable arreglador y director de jazz Johnny Richards, que se mostró muy cordial con él y le pidió escuchar sus discos.[32] Le gustó tanto un disco del Octeto que se ofreció a llevarlo al sello Roulette.

Una sola presentación de Piazzolla en televisión (sobre la cual informó la prensa argentina)[33] no constituyó un avance; Piazzolla seguía buscando un trabajo sólido. Lo visitó Juan Carlos Barbará, un empresario argentino que vivía en México (un socio de su hermano compró el departamento de Parque Chacabuco) y hablaron de un posible convenio con una compañía grabadora mexicana; las grabaciones se harían en Nueva York.[34] No obstante, Piazzolla no se interesó mucho por esta iniciativa, en parte porque la relación de Johnny Richards con Roulette le procuró algunos arreglos para ese sello: iba a trabajar en un disco de canciones de las hermanas Di Mara. También parecía promisorio el ballet que Ana Itelman estaba preparando con su música. Era "muy pero muy bueno", le dijo a Dedé.[35] Un representante le consiguió asimismo hacer arreglos para la cantante Yolande Tornell; se le pagarían 250 dólares de anticipo y un honorario de 2000 dólares por veinte arreglos. Pero el trato no

prosperó: Tornell opinó que los arreglos eran muy complicados, a pesar de que Piazzolla le comentó a Dedé que eran tan simples que hasta Daniel podría cantarlos. Al menos recibió algunas buenas noticias de Yves Baquet, quien le comunicó que en París había acumulado 850 dólares en regalías. También lo alentó saber que dos restaurantes argentinos de Manhattan pasaban su música constantemente. (Uno de los restaurantes era frecuentado por Tennessee Williams). Había en el aire suficientes buenos indicios como para sentirse optimista. "Estate segura de que tu Astito no va a fracasar… –la tranquilizó a Dedé–. Me siento muy bien en Nueva York".[36]

Estaba ansioso por que llegara su familia. Envió una serie de detalladas instrucciones a Dedé. José Bragato compraría la máquina de escribir y debían darle todo el papel pentagramado que quedara. No había necesidad de llevar a Nueva York muebles o ropa, ya que allí podrían comprar todo eso más barato. Le pintó un cuadro rosa de la vida norteamericana: los supermercados, los programas de televisión, la gente interesante, las galerías de arte en las que Dedé podría mostrar sus cuadros. (De hecho lo hizo, en mayo-junio de 1959, en la galería Ahda Artzt de la Calle 57 Oeste). "El idioma es tu más grande desgracia, linda… –le advirtió–, pero en New York podés asistir a los cursos acelerados de Columbia University". En cuanto al futuro, probablemente pasarían tres años en los Estados Unidos y uno en París antes de volver a "nuestro Buenos Aires querido".[37]

¿Pero dónde vivirían? Bernardo Altman, un violonchelista argentino que tocaba en la Orquesta Filarmónica de Nueva York, estaba por salir de gira y le ofreció su departamento de un cuarto piso en el número 292 de la Calle 92 Oeste, entre Broadway y la avenida West End. Piazzolla notó con satisfacción que tenía un pequeño piano de cola. Ya estaba instalado allí cuando el 21 de mayo de 1958 finalmente llegaron "las tres D". "Nos recibió –comentaba Daniel–, con un menú que él mismo había preparado: pan con ajo al horno y un arroz con almejas delicioso".[38] Cuando unas semanas más tarde Altman volvió a necesitar su lugar, la familia encontró providencialmente otro departamento desocupado en el mismo

edificio. No estaba en muy buenas condiciones. Dedé fumigó las habitaciones, pintó de blanco los muebles oscuros y subió una alfombra abandonada que encontró en el sótano, donde también había unos estantes que usó para fabricar una mesa provisoria. Piazzolla instaló un piano vertical, sobre el cual colocó una fotografía de Nonino. Daniel y Diana tenían cada uno su propio cuarto; los padres dormían en un sofá cama en el living.

Fueron retomando el ritmo de la vida doméstica. Aunque Astor le dijo a Ferrer semanas más tarde que la familia Piazzolla se había norteamericanizado por completo, esto no era del todo cierto. A Dedé nunca terminó de gustarle Nueva York. No logró dominar el inglés y dejó de estudiarlo después de unas pocas clases. Pasaba gran parte del tiempo en el departamento o con amigos argentinos como los Salem o Ana Itelman y su marido, Claudio Campusano. Cuando salía de compras, la mayoría de las personas con las que se cruzaba eran puertorriqueñas. Sin embargo, se las ingenió para aprenderse una frase que utilizaba cada vez que atendía el teléfono: "*My husband will be back at five*" ("Mi marido vuelve a las cinco"), lo cual no siempre era verdad. Cuando "las tres D" miraban televisión, Piazzolla les traducía todo de inmediato, incluso los pronósticos meteorológicos; y hasta que las habilidades lingüísticas de sus hijos adolescentes mejoraron, les traducía los deberes que les daban para el hogar.

Daniel se enamoró de Nueva York. La primera tarde, Astor llevó a los chicos al supermercado, experiencia poco común por entonces en la Argentina, y quedaron maravillados. A Daniel le gustaba mucho el colegio que le tocó, a dos cuadras de su casa. Claudio Campusano, el marido de Ana Itelman, escribió una breve nota sobre Daniel y Diana en el colegio, que se publicó en *Life en Español*.[39] Daniel cantaba en el coro y, al menos en una ocasión, llegó a conmover a su padre hasta las lágrimas. Ganó un segundo premio por un aparato que inventó junto con un amigo para medir la velocidad del sonido. Rápidamente se identificó con todo lo norteamericano: colgó la bandera de los Estados Unidos en la pared de su dormitorio y, como su padre antes que él, en años posteriores a menudo se conmovía al escuchar el himno estadounidense.

Diana reaccionó de un modo muy distinto. Ella anhelaba volver a Buenos Aires. Conversar con sus compañeros norteamericanos le aburría, mucho más divertido le resultaba hacerlo con los hijos de inmigrantes (yugoeslavos, italianos, puertorriqueños). Después de la Revolución cubana adornó la pared de su cuarto con fotos de Fidel Castro, señal precoz de un pensamiento de izquierda que jugaría un papel importante en su vida. Su simpatía adolescente por el peronismo ya había complacido a Nonino. En cuanto a su incipiente vocación literaria, esta fue incentivada por la publicación de un poema suyo (traducido al inglés) en el número de mayo de 1960 de la revista *Chelsea*.

Los chicos jugaban a veces en el Central Park o en el Riverside Park, que les quedaba mucho más cerca de donde vivían. Un día Daniel encontró allí un perro extraviado y se lo llevó a su casa. "¡Sacá ese perro de acá!", le gritó Astor. Daniel suplicó y suplicó, y horas más tarde había logrado convencerlo. Esa "mezcla de terrier y qué sé yo", según la descripción de Dedé, fue bautizado Terry. "Fue el perro que más amó mi papá en su vida", declaró Daniel, quien a veces se levantaba más temprano con el único fin de jugar con el perro. Terry mordió a "las tres D", pero nunca a Astor. Este decía que Terry era "bilingüe", porque obedecía órdenes en inglés y en castellano.[40]

La vida en Nueva York fue en parte un solaz para los Piazzolla y también tuvo sus momentos cómicos. Una vez Astor y Dedé habían salido de compras cuando vieron en una vidriera unas copitas diminutas. "Che, Dedé, estas copitas son buenísimas para huevos", dijo Astor. (Por alguna misteriosa razón, las copas para huevos no forman parte del estilo de vida norteamericano). El dueño de la tienda era un chino que hablaba castellano; les dijo que no se trataba de copas para huevos sino de tazas japonesas para sake. Casi cuarenta años después, invitados por Dedé, los autores de este libro bebieron coñac en esas copas.

Para Piazzolla naturalmente era un placer mostrarles a "las tres D" los lugares donde había transcurrido su infancia, como St. Mark's Place, la Calle 9 Este, el sitio en que se encontraba la panadería en la que había vivido María Alberti, su primer amor, etcétera. Hicieron

también una media docena de visitas a los primos Bertolami en Nueva Jersey. “Tipos espléndidos”, sintetizó Daniel. Como a los primos no les gustaba Manhattan, rara vez visitaban a los Piazzolla en la Calle 92 Oeste, aunque George y su esposa cayeron por allí al menos en una ocasión. Astor compró una cámara en Nueva York y filmó algunas escenas familiares en las que se los veía a todos muy contentos: los cuatro disfrutando de la nieve en Riverside Park en la Navidad de 1959, un asado con los Bertolami en el cual Astor estaba de humor festivo; la familia en la Catedral de St. Patrick el Día de Acción de Gracias, Dedé paseando a Terry por la calle, “las tres D” en el subte, Astor y Daniel mirando pinturas en Greenwich Village.

Quienes conocieron a Astor en los años que pasó en Nueva York tienden a poner de relieve su carácter cordial y amistoso. Escribió una “Canción de cuna para Luis Alberto” (que en el catálogo de Yves Baquet figura como “Último lamento”) en honor del hijo recién nacido de Alberto Salem, a veces hizo de *baby-sitter* en casa de los Salem, y con frecuencia preparaba sabrosos platos. Salem recuerda excursiones a los supermercados en las que se morían de risa. Los dos amigos solían ir a veces a Little Italy para comer los sándwiches “Hero”. Ciertas noches Piazzolla y Salem improvisaban un dúo de bandoneón y guitarra en Greenwich Village y tocaban en alguna fiesta de “intelectuales o seudointelectuales”, aunque su repertorio se limitaba a las piezas más simples.

Inevitablemente, también hubo contactos con otros músicos. Piazzolla a veces le pedía consejo a Bernardo Altman en cuestiones vinculadas con la composición, aunque en años posteriores no se volvieron a ver. (Mario Davidovsky, compositor argentino de música electrónica, también vivía en la Calle 92 Oeste, en el número 202). Llegó a conocer al trompetista de jazz y director Quincy Jones –otro discípulo de Nadia Boulanger–, a cuyo departamento Daniel recuerda haber llevado partituras. Un día en que Dizzy Gillespie recibió a Astor en su casa, le puso un disco diciéndole: “Te voy a hacer escuchar al mejor músico que existe hoy en el mundo, y al mejor arreglador”. Era *Miles Ahead* (1957), de Miles Davis, con arreglos de Gil Evans. Piazzolla coincidió con él en que “sonaba como algo celestial”, y

expresó su deseo de conocer algún día a Gil Evans. Lo hizo… pero veinticinco años más tarde.

Desde las primeras semanas que pasó en Nueva York, Astor iba de vez en cuando a Birdland, en Broadway, un club cuyo honroso lugar en la historia del jazz es bien conocido por todos los fanáticos. Le dio una idea que pronto transmitió a otros: ¿por qué no podría existir en Buenos Aires algo equivalente a Birdland, un lugar en el que los mejores músicos pudieran tocar el tango de vanguardia, la clase de música que él hacía? No dejó de acariciar este sueño durante el resto del tiempo que pasó en Nueva York.[41]

Otra de las experiencias que siempre habría de atesorar fue un encuentro casual con uno de sus grandes ídolos. Albino Gómez, un amigo que integraba la misión argentina ante las Naciones Unidas, lo llamó una noche para decirle que pasaría a buscar a Igor Stravinsky para llevarlo a un cóctel; ¿tenía ganas de ir con ellos? Astor pensó que era una broma, del tipo de las que él mismo era capaz de perpetrar. Soltó un insulto y colgó. Esa noche le tocó asistir a una recepción en honor de la *grande dame* de las letras argentinas, Victoria Ocampo, que estaba de visita. La reunión era en el Metropolitan Club. Astor no reparó en que Gómez había organizado esa recepción siguiendo indicaciones del embajador; tampoco se le ocurrió pensar que Stravinsky era una de las tantas luminarias culturales del siglo XX cuya amistad cultivaba tan asiduamente Victoria Ocampo. Lo cierto es que de pronto entró Gómez al salón llevando del brazo a Stravinsky, quien tenía un aspecto frágil. Piazzolla observó a su ídolo mientras sorbía unos whiskies. “Era como estar mirando a Dios”, dijo luego. Cuando finalmente se lo presentaron, se quedó casi mudo; apenas pudo balbucear un rápido “Maestro, yo soy su alumno a la distancia”. Stravinsky le estrechó la mano cálidamente. Otro día Gómez le pasó a Stravinsky una partitura de Piazzolla, probablemente parte de la música que compuso para el ballet de Ana Itelman.[42]

Cuando “las tres D” desembarcaron en Nueva York, Astor no pudo ocultarles que no había logrado abrirse camino allí. Aunque siempre pagaba el alquiler y sus hijos adolescentes iban bien vestidos, hubo momentos en que no le alcanzaba para darle a Daniel los veinticinco

centavos que necesitaba para viajar en subterráneo. (Cuando él era chico, el subte costaba un níquel). Después de todo, no habría Juilliard School para Daniel. Los Noninos les enviaban dinero desde Mar del Plata, una solución solo de corto plazo. Aun antes de que llegara su familia, Astor estuvo a punto de solicitarle al cónsul argentino trabajos de traducción. A través de un editor de música consiguió un puesto de traductor *part-time* en un banco a razón de 300 dólares semanales. El día que tenía que empezar a trabajar salió de su casa a las ocho de la mañana en dirección al empleo, pero estuvo de vuelta a las nueve. "No pude –les dijo–. Yo no sirvo para esto".[43] Había llegado hasta una esquina y pegó la vuelta. A pesar de la amenaza de seguir sufriendo privaciones, "las tres D" estaban encantadas. "Era una época muy dura, [pero] estábamos muy unidos", dijo Daniel.

Musicalmente, Piazzolla debió dedicarse a lo que más adelante describió como "trabajos de baja categoría". No eran exactamente como él pensó en un comienzo. La compañía Roulette lo invitó por fin a grabar para su sello Ti-Co. Armó un quinteto (bandoneón, guitarra eléctrica, vibráfono, piano, contrabajo), pensando tal vez en modelos jazzísticos como los de Max Roach o George Shearing. Entre otros músicos reclutó a Chet Amsterdam como bajista y a Al Caiola como guitarrista. (Posteriormente Caiola sería muy conocido como editor musical y por su actuación en orquestas populares y con cantantes como Frank Sinatra y Tony Bennett). Piazzolla tenía muy buena opinión de su nuevo conjunto. De hecho, su admiración por la idoneidad y profesionalismo de los músicos estadounidenses era uno de los temas recurrentes en su correspondencia de este período. Al principio su nuevo quinteto lo entusiasmaba bastante. Hasta llegó a pensar en cambiarse de nombre (sentía que "Piazzolla" se parecía demasiado a "pizza") a fin de que sonara más norteamericano. Dedé lo disuadió. "Tu padre se sentiría mal –le aseguró–. Pensá en Stravinsky, Bartók… Son nombres raros".

La música de "jazz-tango" (J-T) que Piazzolla escribió o arregló para su nuevo quinteto nunca tuvo en sus recuerdos un lugar meritorio. En privado era franco en cuanto a sus propósitos. A Ferrer y

a otros con quienes se carteaba les explicó que era un intento de captar al público estadounidense, cuyo oído estaba poco habituado a la "simple" música de tango y podría conquistárselo tocando en ritmo de tango melodías que conociera bien. A su amigo César Márquez le hizo una broma diciéndole que la "T" de la abreviatura "J-T" debía pronunciarse en argentino ["te", no "ti", como en inglés], con lo cual [si la "J" se pronunciaba "yei", como en inglés] quedaría "yeite" en lunfardo. Declaró al diario *Clarín* que la fórmula del jazz-tango "le permitirá al público norteamericano gustar de nuestra música".[44] Debe decirse, sin embargo, que la apuesta de Piazzolla por conquistar popularidad en los Estados Unidos fue un completo fracaso. A diferencia de lo que ocurría con las grandes orquestas bailables cubanas de esa época, el jazz-tango no tuvo repercusión alguna en los gustos populares de los estadounidenses.[45] En verdad, Piazzolla debió complementar sus ingresos en esos meses haciendo arreglos para una o dos orquestas populares de música "latina", entre ellas las de Noro Morales y Machito (Frank Grillo), con quienes se llevó muy bien.[46] También hizo arreglos (y de vez en cuando ayudó a grabar) para el director Pete Terrace, el Trío Los Bandidos, y el cantante Fernando Lamas. Ninguno de estos artistas dejó una impronta, y puede ser esta la razón por la cual Piazzolla rara vez se refirió a estos trabajos en sus recuerdos posteriores.

El quinteto J-T grabó dos LP para el sello Ti-Co. En ellos, Piazzolla inmortalizó algunas versiones realmente atroces de tangos clásicos como "El choclo" y "Derecho viejo", así como algunos clásicos del jazz, como "Sophisticated Lady" (de Duke Ellington), melodías populares como "Laura" y "Abril en París", y creaciones propias como "Oscar Peterson", "Boricua" y "Dedita". Lo más que puede decirse de estas versiones es que están un poco por encima del nivel de la "música funcional". La Argentina permaneció en una feliz ignorancia del jazz-tango, aunque el diario *Clarín* logró saber lo suficiente de estas grabaciones como para afirmar que "J-T [era] jazz menos tango".[47] (Puede decirse que en gran medida era "menos jazz" también). En los Estados Unidos fueron un fracaso total, lo cual no contribuyó por cierto a mejorar la autoestima de Piazzolla. "Todavía

me duele haberlo hecho", sostuvo, y en otra oportunidad comparó el jazz-tango con un "insoportable minestrón".[48]

Los discos del sello Ti-Co fueron grabados en 1959. Uno de ellos se llamó *Take Me Dancing. The Latin Rhythms of Astor Piazola* [sic] *and His Quintet* (Ti-Co LP LP/SLP 1066) (grabado el domingo 26 de abril), y el otro grabado en Nueva York e inédito hasta 1994 cuando se publicó en Japón como *An Evening in Buenos Aires*. Es difícil reconstruir quiénes integraron estas orquestas, Piazzolla en bandoneón y arreglos, Al Caiola (guitarra), Chet Amsterdam (contrabajo), Eddie Costa (vibráfono), Willie Rodríguez (percusión y batería), Carlos Rausch fue el pianista en el primer disco, Johnny Pacheco, una güirita. En el segundo habría sido Johnny Pacheco.[ac] Solo cabe conjeturar que el vibrafonista haya sido Eddie Costa. Quizá para el primer disco se contó con la asistencia del director puertorriqueño Tito Puente. El long-play fue grabado aparentemente en Capitol Records, Inc., Manhattan, Nueva York. Fundado en 1948 por el productor George Goldner, Ti-Co Records fue el primer sello de Nueva York dedicado a la música latina. Carlos Rausch recuerda a Piazzolla relatándole que le habían pedido que incorporara castañuelas a su grupo musical. Esto revela que al tango se lo percibía todavía al estilo de Rodolfo Valentino. Piazzolla se estaba cansando de Nueva York, encontraba que era una ciudad "fría", y que el tango era más popular en París. Hacer arreglos para mambos y chachachás lo aburría.[ad] Escribió a Édouard Pécourt en agosto, y le pidió un favor. Necesitaba encontrar un pequeño departamento amueblado para él, Dedé y sus chicos, que entonces tenían dieciséis y catorce años de edad. Estaba planeando armar un grupo para tocar en un *nightclub*, y escribir y arreglar para su editor musical francés, Yves Baquet. Él podía ir solo a París, y que luego lo siguieran sus "tres D". Se sentía un gitano, y esperaba establecerse y vivir una vida decente.[ae] Tiempo atrás, cuando el ballet de Ana Itelman encontró un productor, sus perspectivas parecían algo más promisorias. Piazzolla fue con ella a San Juan de Puerto Rico, y actuaron en el Club Flamboyan de la avenida Ashford, a partir del 9 de enero de ese año, luego de un ensayo agotador de ocho horas. Astor se alojó, junto con toda la compañía, en el Hotel Colón. El

ambiente del Caribe le encantó: “Esto es divino –escribió–, el mar como nunca he visto. Con olas inmensas, hoteles modernísimos… Unos colores y paisajes divinos…”. En cuanto al ballet, provocó en el público reacciones varias. Como comentó el propio Piazzolla, solo a muy poca gente le gustó, “los demás dicen que es muy raro”.[49] Si bien le aseguró a Dedé que seguía “el eslogan peronista: De casa al trabajo y del trabajo a casa”, parece probable que tuviera un breve amorío con una de las bailarinas de la Itelman. Dedé no se dio cuenta; Diana y Daniel lo descubrieron luego. De hecho, sospechaban que por esta época su padre había tenido algunas aventuras sin importancia. Si así fuera, puede considerárselo el comienzo de un nuevo patrón de conducta que tendría consecuencias catastróficas para “las tres D” (y para el propio Piazzolla), solo pocos años más tarde.

Uno de los proyectos que Itelman conversó con Piazzolla fue el de un ballet basado en el cuento de Jorge Luis Borges, “Hombre de la esquina rosada”; en este cuento, de intenso clima, Borges relata la muerte de un célebre cuchillero. A Piazzolla le entusiasmó la idea, y en marzo de 1960 escribió una partitura apropiada, pero los planes de Itelman se fueron a pique. No hay duda de que la colaboración con Itelman fue para Piazzolla una inyección temporaria de energía. Ambos creían que las presentaciones en Puerto Rico tendrían como corolario una gira más larga. “Hoy entregamos material fotográfico para Cuba”, le dijo Astor a Dedé el 13 de enero. El momento no era propicio. Cinco días antes Fidel Castro había hecho su ingreso triunfal en La Habana. No llegó ninguna oferta de empresarios cubanos. Diez días después Piazzolla estaba de regreso en Nueva York, poniendo ahora sus esperanzas en Europa. El 25 de enero, posiblemente a instancias de Itelman, le escribió a Yves Baquet:

> Hace dos días he regresado de Puerto Rico, donde hemos tenido un éxito fabuloso. Tanto la música como la danza han sido muy elogiadas, especialmente por los turistas de los Estados Unidos. Teníamos que haber debutado en el “Tropicana” de Cuba, pero la revolución no nos permitió… Estamos tratando de llevar este show a París, estoy seguro de que tendríamos mucho éxito. Es un show de mucha calidad y gran personalidad… Esto sería una gran cosa

para mi música y la difusión en Europa.[50]

En momentos de escribir esto, Piazzolla todavía contemplaba la posibilidad de quedarse un buen tiempo en Nueva York, pese a las dificultades. Unas tres décadas después describió estos años como "el peor período económico de mi vida".[51] No obstante, todavía estaba hipnotizado por la vitalidad cultural de Nueva York –era la ciudad más *completa* del mundo, le dijo a Ferrer– y se sentía casi seguro de que podría abrirse camino allí. Es cierto que aún no había llegado al gran público, pero todo era posible. A veces hasta se preguntaba si pasaría el resto de sus días en Nueva York.

"Adiós Nonino"

Ese mismo año Astor trabajó con otra compañía de baile. Todavía veinteañero, Juan Carlos Copes ya se estaba convirtiendo en el más célebre bailarín de tango de su época. Junto con María Nieves, ascendería al estrellato internacional con *Tango argentino*, un espectáculo de gran éxito en la década del ochenta. El cantor Jorge Sobral había presentado a Copes y Nieves a Piazzolla unos años antes, y Copes había hecho la coreografía para un ballet con la música de "Contrabajeando", si bien Piazzolla no mostró particular interés. Desde 1956 la compañía de Copes y Nieves venía recorriendo con éxito el continente americano (Brasil, Venezuela, Cuba, América Central, México). Mientras estaban en México, donde actuaron nueve meses, Copes recibió una carta de Piazzolla en la que le proponía una colaboración.

A mediados de septiembre de 1959, Piazzolla voló a la ciudad de México. Copes fue a buscarlo al aeropuerto y recuerda que todo fue "como si nos conociéramos desde siempre". Piazzolla lo impresionó como "una ametralladora de chistes".[52] Por su parte, María Nieves lo encontró "sensacional como persona… Dios mío, no te podías dejar de reír con Astor". Este enseguida simpatizó con la pareja. "Se hacen querer por ser tan humildes y sinceros…", manifestó a Dedé. Lo impresionó la calidad del ballet y de los bailarines. "Todos son tangueros cien por cien y no saben ni jota de ballet, pero hacen lo que nadie podrá hacer con los pies". A juzgar por sus cartas a Dedé, la

ciudad de México, en cambio, le provocó un gran rechazo. La altura lo cansaba. Sin embargo, conoció allí al director de la RCA-Victor mexicana, con quien se reunió para discutir unas posibles grabaciones, e hizo algo de turismo. El domingo 26 de septiembre visitó las monumentales ruinas de Teotihuacán y quedó muy impresionado. El domingo siguiente pasó el día con el empresario Juan Carlos Barbará en "una chacra preciosa con todas las comodidades" y que tenía la particularidad de contar con un criadero de 17.000 pollos.[53]

Con Piazzolla como director musical, Copes y Nieves llevaron su Compañía Argentina Tangolandia a Puerto Rico, volando vía Miami el 6 de octubre de 1959. La actuación sería nuevamente en el Club Flamboyan. Astor estaba encantado de volver a ese sitio. El espectáculo convocó a mucha gente y la sala estuvo colmada todos los días. Entusiasmado, Astor le escribió a Dedé, contándole el triunfo, y no se resistió a señalarle que se habían apuntado un poroto con respecto a otro músico de tango, el cual había cosechado éxitos en el Caribe en los últimos tiempos: "Anoche debutamos y fue capote-de-locura. Le pusimos la tapa a Marianito Mores. Te juro, Dedé, ya nos tenían podridos con Mores y el éxito de él… Nosotros lo hundimos".[54]

Entusiasmado con el éxito del espectáculo, Piazzolla ya soñaba con Hollywood y Las Vegas. Luego de visitar otras ciudades de Puerto Rico, la compañía se trasladó a Nueva York iniciando su espectáculo *Evening in Buenos Aires* en el Starlight Roof Garden del Hotel Waldorf-Astoria el viernes 6 de noviembre. (Fue tanta la demanda de entradas que, por precaución, los bomberos de Nueva York cerraron las puertas del hotel). David Butler Cannata sugirió, y podemos preguntarnos si el interés de la audiencia estaba en Copes-Piazzolla o tal vez más en los artistas con quienes compartieron el escenario: Gordon y Sheila MacRae y Eddie Fisher (quien, en el cenit de su fama, se casó con Elizabeth Taylor, y recién había inaugurado su propia compañía discográfica). Los comentarios sobre la actuación del Sr. Fisher sugerían que, probablemente, la audiencia más grande se debía a él.[af] Copes-Piazzolla repitieron su presentación en el Teatro Jefferson y poco después en el Zenith de Chicago y en el Lotus Club de la ciudad de Washington.

Piazzolla seguía entusiasmado por el éxito. Le dijo a Ferrer que su música sonaba como la del álbum *Tango en Hi-Fi*. A continuación firmaron un contrato de tres meses con el Château Madrid, un lugar nocturno cerca del Hotel Plaza. A fines de abril de 1960 se presentaron –con bailarines estadounidenses– en el show de Arthur Murray en el Canal 4 de televisión (el único canal a color). Aparentemente, esa fue la última presentación de Piazzolla con Copes-Nieves. "Salió fenómeno –le contó Dedé a su padre–. Y la orquesta sonó como si fuera porteña…".[55]

Las demás presentaciones de Piazzolla en Nueva York fueron pocas y difíciles de rastrear. El cantante itinerante de tango, Ángel Cárdenas, quien había conocido a Astor a mediados de los años cuarenta, trabajaba por entonces en el Waldorf-Astoria y en el restaurante Liborio (de la Calle 48), y recuerda que fue acompañado por Piazzolla y otro conocido bandoneonista, Ernesto "Titi" Rossi. Incluso se acordaba de que había llevado a Astor a las carreras de caballos, que a este nunca le habían atraído. Profesionalmente, Piazzolla estaba cada vez más y más insatisfecho. Le molestó tener que usar funyi y lengue (que formaban parte del atuendo típico de los compadritos, estereotipo del tango tradicional) para la foto publicitaria del espectáculo de Copes-Nieves. Un conocido, el joven ingeniero argentino Eduardo Matrajt, que entonces trabajaba en Nueva York para una empresa petrolera, lo encontró en el Château Madrid (lugar que a Matrajt le pareció "deplorable") y le preguntó: "Piazzolla, ¿qué está haciendo acá? Esto no es para usted".[56] Carlos Rausch era el pianista en el show Copes-Nieves. Recuerda a Piazzolla como el motor del grupo y el más resiliente. Piazzolla comprometió a músicos locales. Cuando tocaban en un hotel, lo hacían con la orquesta del hotel. Una vez, el director fue Tito Puente. Esta fue la única vez que Rausch vio a Puente y a Piazzolla tocar juntos.[ag]

En el futuro, Copes llegó a sentir que los recuerdos (siempre negativos) que tenía Piazzolla de sus años pasados en Nueva York desmerecían el papel que a él le había tocado cumplir. "Es verdad que tuvo que amoldarse a los arquetipos clásicos del tango y la milonga, pero… fue una tabla de salvación, o una salida, en un país que lo

ignoraba", aseveró. Piazzolla nunca le guardó el menor resentimiento. Cuando uno o dos años después Copes volvió a Buenos Aires, lo fue a buscar al aeropuerto y le regaló uno de sus discos recientes, "por el momento que habíamos compartido en Puerto Rico".

Ese "momento" fue uno de los más críticos en la vida de Piazzolla. Aquí debemos retrotraernos a octubre de 1959 y las actuaciones en el Club Flamboyan de San Juan. Allí recibió repentinamente un telegrama que llegaba desde Mar del Plata. Nonino estaba en estado crítico. Después de haber gozado toda la vida de muy buena salud, un día Vicente se cayó de la bicicleta y se hizo una herida en la pierna; fue entonces que comenzaron las complicaciones. Entre las dos presentaciones nocturnas en el Club Flamboyan, Copes y Nieves instaron a Piazzolla a que llamara por teléfono a Mar del Plata para averiguar si había más noticias. Las había. El primo Walter Provenzano (hijo de la tía Argentina Manetti) le dijo que Nonino había muerto de una embolia cerebral a las 12.30 del 13 de octubre, un mes antes de cumplir 66 años.[57] "Hizo de tripas corazón y seguimos trabajando –recuerda Copes–. Fue la única vez que lo vi llorar".[58]

También por primera vez, Piazzolla tomó las manos de sus dos compañeros cuando salieron a escena para el saludo final; ni Copes ni Nieves olvidarían la fuerza con la cual esa noche se aferró a sus manos.

Por pura coincidencia, Dedé había sacado pasajes para volar a San Juan al día siguiente a fin de tomarse unas vacaciones. Dejó a los chicos con su hermana Poupée, que se alojaba en el departamento desde abril, en gran medida para hacerle compañía a Dedé. Durante el período que esta pasó en Puerto Rico, fueron con Astor a hacerle una visita de cortesía al músico más célebre que residía en la isla, el violonchelista Pablo Casals. Lo esperaron hasta que terminó de dar una clase. Cuando salió a recibirlos, se sacaron una foto.[59]

El regreso a Nueva York tuvo un momento aterrador. Al aterrizar, el avión patinó en la pista y provocó el pánico general entre los pasajeros. Por suerte, no pasó de un susto. Mientras iban del aeropuerto a la Calle 92 Oeste, Piazzolla veía pasar los paisajes tan

conocidos de Nueva York y pensó en su infancia. Hasta ese instante había soportado con entereza la pérdida, pero al día siguiente, después de almorzar, les pidió a Dedé y a Poupée que lo dejaran solo un rato. Se fueron a la cocina, desde donde escucharon sus suspiros y quejidos. Ninguna de ellas dos se atrevió a abrir la puerta. Al principio todo era silencio, pero después oyeron el sonido del bandoneón. Piazzolla estaba tocando "Nonino", un tango vivaz que había escrito en la época de París en honor a Vicente. Se detuvo, y luego recomenzó una melodía elegíaca absolutamente conmovedora. Era una continuación de aquel tango a su padre. "Los sollozos ahí se hicieron terribles –relataba Dedé–. Yo nunca lo había visto llorar, ni así, ni de ninguna manera".[60]

"Adiós Nonino" es la obra más famosa de Piazzolla. Algunos músicos tienen una composición que instantáneamente los identifica: Duke Ellington y Billy Strayhorn tienen "Take the A Train". Beethoven tiene su "Oda a la alegría" –una secuencia en el cuarto movimiento de su Novena Sinfonía–, y Antônio Carlos Jobim tiene "La chica de Ipanema". Para Piazzolla esta obra es "Adiós Nonino". ¡Es impactante escucharla por primera vez! "Fue en ese momento, [cuando] estaba rodeado de ángeles, quizá, que pude escribir el tema más lindo que escribí en mi vida… –declaró en 1980–. No sé si lo voy a mejorar, no creo".[61] Tocaría "Adiós Nonino" miles de veces, en veinte arreglos distintos como mínimo. Él prefería los del Octeto, su grupo electrónico de mediados de los años setenta, y su segundo Quinteto,[62] pero en 1959 todos esos conjuntos todavía pertenecían al futuro.

La vida de los Piazzolla en Nueva York gradualmente retornó a la normalidad. A principios de marzo de 1960 visitaron el Museo Guggenheim, recientemente inaugurado, y admiraron su impresionante colección de obras de Kandinsky. El 11 de marzo Dedé cocinó "pato a la naranja" en ocasión del 39º cumpleaños de Astor y le regaló un cigarro. Pero el shock que le produjo la muerte de Vicente, sumado a su descontento profesional, llamaron a Astor a sus raíces. Ya no soportaba su jazz-tango, sus presentaciones nocturnas, el mísero trabajo que había llegado a considerar de ínfima calidad. Su apuesta a ganarse al gran público norteamericano había fracasado. "Los reyes de

taquilla [son ahora] los rockeros", les decía Dedé a sus padres.[63] Aunque Dedé estaba preocupada por las perspectivas de trabajo en la Argentina, su marido muy pronto tomó la decisión. De repente sintió la necesidad de empezar todo de nuevo, aunque no de cero. Había asimilado las enseñanzas que le dejó el Octeto y ahora las de Nueva York, y percibía que era posible alcanzar una especie de nueva síntesis; pero sabía que no la lograría en Nueva York. Tenía que tener una base firme en el tango, y eso significaba volver a Buenos Aires, cualesquiera fueran las dificultades.

Necesitaba pagar cuatro pasajes a la Argentina. Sus parientes políticos, los Wolff, le enviaron algo de dinero. Astor pensó en pedir ayuda a sus primos Bertolami, pero finalmente no lo hizo. Apeló a Baquet en una llamada telefónica transatlántica; Baquet recuerda que lo escuchó llorar. A cambio de ciertas modificaciones en el contrato, Baquet le envió una cantidad de dinero que alcanzaba con creces para los pasajes. Poco después, llegó una encomienda a su oficina del Faubourg Saint Martin: era la partitura de "Adiós Nonino", la joya de la corona en la obra de Piazzolla de Éditions Universelles.

Una vez más, la historia se repetía en la familia Piazzolla. Como su padre en 1937, Daniel no quería volver a casa. Tenía esperanzas de entrar en la Fuerza Aérea de los Estados Unidos. El mismo día que Astor anunció su decisión de dejar Nueva York, llegó una carta para Daniel en la que se lo citaba a una entrevista en una base aérea de Nueva Jersey. Los preparativos para la partida pronto pasaron a primer plano. Hicieron una visita de despedida a los primos Bertolami, debidamente registrada en celuloide; la cámara captó también la despedida que le hicieron los compañeros de colegio a Diana y a Daniel.

Astor pensó primero en volver en avión, pero resultaba mucho más barato por barco; así que en junio de 1960 los Piazzolla se embarcaron en el *Río Tercero* para una travesía que duró alrededor de veinte días. Terry, el perro "bilingüe", debió viajar en una jaula, aunque a veces lo dejaban salir a cubierta para jugar con los chicos. El barco atracó en Buenos Aires un día muy frío de julio; Emilio y Lola Wolff estaban en el muelle esperando a los viajeros.

En declaraciones a la prensa efectuadas luego de su regreso, Piazzolla insistió en que las cosas le habían ido bien en Nueva York y en que aún confiaba en popularizar en los Estados Unidos la música de tango, aunque admitía que en ese momento su repercusión era mínima.[64] Sin embargo, en privado –por ejemplo al charlar con su concuñado Horacio Mártire– era muy franco en cuanto a su desilusión con el jazz-tango. A más de un periodista le dijo que se proponía visitar Francia y Japón antes de volver a Nueva York con "un conjunto de intérpretes, bailarines y cantantes". Esto era pura fantasía. También les dijo a los reporteros que su prioridad inmediata era concentrarse en hacer música de películas y en una nueva comedia musical que se titularía *New Faces of 1960*[ah] y se vería en Broadway. Pero estos planes quedaron en la nada.[65]

Entretanto, estaba otra vez en su patria. "Es un regreso integral el de Astor Piazzolla", comentó la revista *Radiolandia* junto a una foto en la que se lo veía con Diana y Daniel. En cuanto a sus "planes locales" de actuación, le anunció muy decidido al periódico *Democracia*: "Esta vez impondré mi concepción del tango. No solo haré música para algunas minorías entusiastas. Estoy seguro de conquistar a los más diversos sectores populares. Ya lo verán".[66]

aa) José "Pepe" Corriale (1915-1997) había integrado como percusionista las siguientes orquestas de tango: Francisco Canaro, Osvaldo Fresedo, Julio De Caro, Carlos García, José Libertella, Armando Pontier, Lucio Demare, Mariano Mores. Más tarde, tocó con Astor Piazzolla en la orquesta de diez músicos para la operita (1968).

ab) En 1956 Dizzy Gillespie llegó una noche al *nightclub* Rendez-vous de Osvaldo Fresedo. Mientras la orquesta de Fresedo tocaba tangos de su repertorio, Dizzy Gillespie improvisó con su trompeta. Fue un encuentro histórico de dos músicos excepcionales, uno de tango, el otro del jazz. Fresedo y Gillespie grabaron un disco juntos.

ac) Gracias a Fernando González en: http://jazzofftherecord.blogspot.com.ar.

ad) Entrevista a Carlos Rausch, jazzofftherecord.blogspot.com.

ae) AP a Édouard Pécourt, Nueva York, 1º de agosto de 1959.

af) David Butler Cannata, "*Making it there*: los conciertos de Piazzolla en Nueva York", en Omar García Brunelli (Comp.), *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008, pp. 199-232.

ag) http://jazzofftherecord.blogspot.com.ar.

ah) Leonard Sillman había puesto en escena varias revistas musicales con este nombre, pero la siguiente edición de las *Nuevas caras* (sin música de Piazzolla) recién se produjo en 1962. Este espectáculo, que incluyó piezas bailadas por Copes y Nieves, fue duramente juzgado por los críticos.

Líder de la vanguardia
1960-1967

> "Piazzolla… se ha atrevido contra un Establishment tradicional más grande que el Estado, más grande que el Gaucho, más grande que el Fútbol. Se atrevió a desafiar al Tango".
>
> *Marcha* (Montevideo),
> 15 de septiembre de 1961

La revolución renovada

La Buenos Aires a la que regresó Piazzolla se transformaba rápidamente en la década del sesenta. El panorama político argentino permanecía incierto: el presidente Arturo Frondizi, elegido por sufragio popular en 1958, fue derrocado por los militares en marzo de 1962, y Arturo Illia, elegido en 1963, sufrió el mismo destino en 1966. Sin embargo, el país resultaba fortalecido por el flujo de inversiones extranjeras y nuevas inquietudes culturales. Mientras tanto, la música de Buenos Aires se veía alterada tanto por tendencias nacionales como internacionales: la música folklórica y el rock importado le ganaban cada vez más terreno al tango, que años atrás había reinado supremo. El fermento cultural de esta nueva década, muy dinámica en todas partes del mundo, implicaba un "espacio" potencialmente más amplio para artistas no convencionales como Piazzolla, y este no dudó en aprovecharlo. "Los años sesenta fueron los más lindos que tuvo Buenos Aires", dijo en 1984.[1] El Instituto Di Tella de la calle Florida (que no duró mucho tiempo) fue un símbolo particularmente elocuente, con sus exposiciones y sus *happenings*, de la efervescencia cultural de este período, a la cual el propio Piazzolla hizo una reconocida contribución. Juan Carlos Copes señala que él significó para la Argentina "lo que [eran] los Beatles en el mundo".[2] Si bien esta es una comparación exagerada, Piazzolla tuvo sin duda un respetable número de seguidores entre los jóvenes de clase media, que lo consideraban el símbolo de una liberación respecto de las normas culturales que por entonces muchos buscaban.

También la televisión cumplió aquí un papel. Poco después de su

regreso, el Canal 9 lo invitó a hacer un programa llamado *Welcome, Mr. Piazzolla*. Tanto allí como en algunas presentaciones en radio actuó con un quinteto en el que incluyó el vibráfono, señal de que la influencia de Nueva York no había desaparecido –aunque varias orquestas típicas, en especial la de Osvaldo Fresedo, ya habían utilizado ese instrumento antes–. Al poco tiempo, Piazzolla lo reemplazó por un violín. Sus presentaciones en televisión por Canal 11 en diciembre de 1961 y por Canal 7, al mes siguiente, le dieron amplia difusión entre el público, y cada tanto volvería a la pantalla chica. La televisión contribuyó a convertir a Piazzolla en uno de los íconos culturales de la Argentina de los años sesenta.

Pero incluso los íconos culturales tienen que ganarse la vida, y los clubes nocturnos todavía continuaban dándole de comer. Los cambios sociales que se produjeron en Buenos Aires a mediados de siglo implicaron que los cabarets de categoría de años anteriores fueran desapareciendo. El Tibidabo cerró en 1955; el Marabú, en 1968. Los nuevos clubes nocturnos que los reemplazaron en la década del sesenta, más chicos, estaban menos destinados a bailar que a escuchar música, ya se tratara de jazz, folklore o tango. Los que favorecían el tango fueron muy pronto denominados "tanguerías". Gran parte de su clientela se encontraba constituida por profesionales, intelectuales y estudiantes universitarios; estaban hechos a la medida de Piazzolla. Los fanáticos del tango convencional no se acercaron de inmediato a las tanguerías, preferían las grandes orquestas que habían sobrevivido a la "época de oro", como las de Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Juan D'Arienzo o Alfredo De Angelis, y otras que continuaban actuando en teatros. Troilo, en particular, siguió siendo un ídolo popular como nunca lo sería Piazzolla. Los conservadores adoraban a Troilo. Su actitud hacia Piazzolla era ambigua o directamente hostil y virulenta. "Aníbal Troilo fue para los argentinos lo que Count Basie fue para los norteamericanos: tenía swing", afirmó Piazzolla en una entrevista con Charles Amirkhanian en el "Exploratorium's Speaking of Music Series", San Francisco, 11 de mayo de 1989. Afirmó también, que no le gustaba el *free jazz*, sino toda aquella música que está escrita.

Una vez más, pues, Piazzolla no pudo eludir las controversias: la guerra entre piazzollistas y anti-piazzollistas recomenzó. El espíritu combativo del propio Piazzolla a veces agregaba leña al fuego. En abril de 1962, en los estudios de Canal 7 enfrentó a Jorge Vidal, un cantante de tango cuyo estilo "arcaico" le resultaba abominable; los dos hombres se fueron a las manos y fue difícil separarlos.[3] Episodios como estos eran inevitablemente comentados por la prensa. Piazzolla provocaba: *daba que hablar*. En mayo de 1965, la importante revista política argentina *Primera Plana* le dedicó la tapa. Toda publicidad es buena, como le había dado a entender Fabien Sevitzky esa ruidosa noche de 1953 en que estrenó la obra sinfónica en tres movimientos, *Buenos Aires*. Sin embargo, como había sucedido con el Octeto, todavía había muchos actos de hostilidad hacia él que no cobraban estado público. Su amigo Mario Antelo recuerda que en los años sesenta muchos taxistas se negaban a llevarlo "porque usted destrozó el tango", le decían. Daniel fue asimismo testigo de escenas de ese tipo, pero también de otras en que los taxistas no querían cobrarle: "Maestro, por favor, me ofende…". Piazzolla a veces discutía con los taxistas más recalcitrantes, y su argumento –como le comentó al músico brasileño Oscar Castro-Neves en 1968– era: "Vos podés decir que mi música no es tango, pero no podés decir que no es argentina".

"El antagonismo, sí, fue divertido –expresó Piazzolla en una entrevista con Charles Amirkhanian en 1989–. De repente, en 1960, descubrí (iba camino a casa, a medianoche, y empecé a escuchar en la radio) que todos hablaban sobre mí. Me llamaban 'asesino', 'degenerado', 'homicida'. Me estaba divirtiendo, y me hicieron famoso en dos semanas. Algunos decían que Astor Piazzolla debía tocar más seguido y cerrar su boca. No me gusta ser señalado. Me gusta hablar. Tengo mi propia libertad".

Sin inmutarse en absoluto ante la hostilidad, Piazzolla estaba más resuelto que nunca a promover su propia revolución, el camino que había intentado abrir con el Octeto. A comienzos de los años sesenta un empresario le propuso que reconstituyera la orquesta de 1946 (sus grabaciones se habían reeditado recientemente), a fin de tocar en Rosario para el Carnaval, y le ofreció dos millones y medio de pesos

en concepto de honorarios (25.000 dólares). “Gracias, pibe –le contestó impertérrito Astor–, pero estoy en otra cosa”.[4] Lejos estaba de permanecer pasivo ante las controversias que se suscitaban a su alrededor. Le encantaba tratar de educar a los periodistas. A uno de ellos le dijo en abril de 1961 que su obra reflejaba “un Buenos Aires distinto, con problemas nuevos, más activo, más difícil” y a otro le describió su música como “la auténtica expresión musical de este tiempo”.[5]

Si era atacado personalmente en la prensa, Piazzolla pegaba duro. Cuando el poeta lunfardo Julián Centeya lo criticó, dijo que sus poemas eran “lamentables”. Años más tarde integró una mesa redonda con Centeya y lo denigró sin reparos: “Hablando de cultura, usted cállese la boca”.[6] Cada vez que se le presentaba la oportunidad, defendía su revolución musical en foros públicos. En los primeros meses de 1961 pronunció varias charlas invitado por el Círculo de Amigos del Buen Tango –una especie de imitación porteña del Club de la Guardia Nueva de Montevideo–, en una de las cuales criticó a los músicos Horacio Salgán y Enrique Mario Francini por permitir que su arte se estancara. Su amigo parisino Édouard Pécourt, que en ese momento visitaba entusiasmado Buenos Aires por primera vez, estaba presente y recuerda el vigor con que Piazzolla defendió su posición. Astor tenía bien claro cuál era su mensaje. El tango, dijo, no debía limitarse “al canon de una permanente tradición”. Era hora de arrojar por la borda los estereotipos del tango canción de antaño –“el farol, el pañuelo, la daga y el lamento estéril”–.[7] En una reunión similar realizada en octubre de 1961, hizo escuchar una grabación de su tango “Lo que vendrá” (que fue aplaudida) y se burló de los tradicionalistas: “Todo evoluciona menos el tango. En el Brasil la ‘Vosa nova’ [sic] barrió con toda la música anterior, y ellos ahora son muchos. Aquí la cosa es desigual porque nadie se atreve a romper los tabúes. Es la típica actitud argentina: ‘No te metás…’”. Estalló una feroz discusión. Luis Adolfo Sierra salió en defensa de Piazzolla. Un joven gritó: “¡La juventud está con Piazzolla!”.[8] Lo estaba. Y no solo la juventud, sino un número creciente de los no tan jóvenes.

El primer Quinteto

Aunque Diana lo recuerda lamentarse: “No hay laburo, no hay laburo”, lo cierto es que en los años sesenta Piazzolla tuvo más trabajo que luego de su regreso de París. Se reafirmó con una serie de programas radiales con un quinteto y orquesta de cuerdas que se emitían dos veces por semana en Radio Splendid. Allí presentó algunos de sus nuevos tangos, entre ellos “Adiós Nonino”. Oscar Del Priore, que fue presentado a Piazzolla en una de esas emisiones, recuerda que Julio De Caro asistió al estreno del tango de Piazzolla “Decarísimo”. (De Caro le había escrito algunas cartas alentadoras durante su estadía en Nueva York, lo cual fue muy apreciado por Piazzolla). “¿Por qué no toca de nuevo? –lo urgía Astor–. Tiene que hacer como hacen los músicos de jazz… Los músicos veteranos se juntan y hacen bandas y tocan de nuevo”. Pero De Caro nunca lo hizo.

Los programas radiales fueron bien recibidos; sin embargo, Piazzolla necesitaba una base más estable. La encontró cuando el dueño de Jamaica, un pequeño club nocturno, le ofreció un contrato para su Quinteto Nuevo Tango. El Jamaica, en la calle San Martín, era una especie de meca para los aficionados a la buena música. Entre otros grupos de tango, solían tocar allí Horacio Salgán y Ubaldo de Lío con su dúo de piano y guitarra, de reciente formación. El pianista de jazz Sergio Mihanovich también tocaba allí. Los músicos extranjeros que pasaban por Buenos Aires –Ella Fitzgerald, los guitarristas Jim Hall y Wes Montgomery, la actriz Marlene Dietrich y su acompañante, Burt Bacharach– se iban derechito al Jamaica.

El Quinteto Nuevo Tango fue el primero de los dos quintetos clásicos que tuvo Piazzolla. Para el violinista Simón Bajour, fue el verdadero inicio del “Piazzolla revolucionario”. “La mejor época de él”, piensa al respecto Atilio Stampone. Aunque en ciertos períodos se desbandó o se integró a conjuntos más grandes, el Quinteto se mantuvo hasta 1974. Desde el comienzo hubo algunos cambios importantes en su integración. El primer violinista, Bajour, era un veterano de diversas orquestas de tango, incluida la de Pugliese. (En 1950 había estrenado “Opus 12”, una obra de Piazzolla para violín y piano). Cuando a principios de 1961, abandonó el Quinteto para integrar la Orquesta Sinfónica de Cuba, Piazzolla le suplicó por carta a

su ídolo Elvino Vardaro, que ya tenía más de cincuenta años y no andaba muy bien de salud, que lo reemplazara. (Cuando sus dolencias le impidieron seguir tocando, el Quinteto se transformó en un cuarteto, y el bandoneón de Piazzolla pasó a hacer los solos de violín). Al año siguiente, Vardaro se fue a la Sinfónica de Córdoba. Pero si las orquestas sinfónicas podían quitar, también podían dar. El sucesor de Vardaro, Antonio Agri, quien había heredado mucho de su estilo, provenía de la Sinfónica de Rosario. Fue sin lugar a dudas el violinista por excelencia del primer Quinteto. "Todavía me parece mentira tocar con Astor Piazzolla; es demasiado, me pone nervioso", le dijo a un periodista en abril de 1962, no bien integró el conjunto.[9] Siempre vencía su nerviosismo al tocar con el estilo incomparablemente lírico que lo caracterizaba. El bajista Enrique "Kicho" Díaz, viejo compañero de Piazzolla en la orquesta de Troilo, era entonces el reconocido rey de su instrumento; Piazzolla lo llamaba "el padre de todos los contrabajistas".[10] Su sentido interior del tempo del tango no tenía parangón, y su sonido era rico y maduro. Integró el Quinteto hasta el final.

Jaime Gosis, "El Ruso", experimentado tanto en música de tango como en jazz, fue el primer pianista del grupo. A Piazzolla lo deslumbraba su extraordinaria habilidad para tocar música a primera vista, y le sacó partido en las complejas partes de piano que escribió para él. "Tocaba el piano con un sonido que realmente no se lo escuché jamás a otro tipo", decía.[11] Después de 1962 Gosis alternaba con Osvaldo Manzi, tanguero a carta cabal, quien antes había trabajado con Troilo y Pugliese. Horacio Malvicino fue, una vez más, el guitarrista. Dejó el Quinteto en 1961, para regresar tiempo después. Su sucesor, Oscar López Ruiz, un músico de jazz de veintiún años, no se sentía seguro de estar a la altura de esa música. "Tenés mucho swing –le aseguró Astor–. Así que llevate las partes, estudialas y decime si las podés tocar o no". López Ruiz se encerró en su casa dos semanas y decidió que sí podía.[12] Tocó con Piazzolla en forma intermitente hasta 1984, y más tarde escribió unas memorias francas y llenas de chismes que nos permiten entrever facetas inolvidables de Astor, quien parece haber tenido un particular respeto por sus

opiniones en materia musical.[13]

Los dos primeros vocalistas del Quinteto fueron Jorge Sobral y Nelly Vázquez. A esta última Piazzolla la escuchó en el estudio de televisión en que hacía su debut el conjunto de Eduardo Rovira, al cual ella recién se integraba. De inmediato le pidió que hiciera una prueba para el Quinteto. Vázquez no vaciló: "Era como cuando sale el sol, cuando se abre un camino", afirma. Se quedó con Piazzolla cerca de dieciocho meses, y siempre recuerda esa experiencia como el hito de su carrera artística. Según ella, Astor era un hombre muy afable, "siempre jocoso, chistoso". El cantor Héctor De Rosas, quien reemplazó a Nelly Vázquez en el Quinteto, había trabajado previamente con la orquesta de Osvaldo Fresedo. Piazzolla lo describió más adelante como "el más pulcro" de todos sus cantantes,[14] elogio que lo conmovió. De Rosas simpatizó de inmediato con él.

El Quinteto ensayaba en un célebre sótano de la calle Montevideo, acústica y técnicamente preparado como estudio de grabación. Pertenecía a los abuelos del músico de jazz Sergio Mihanovich. Bing Crosby y Maurice Chevalier habían estado allí. (Un visitante posterior fue Felipe, duque de Edimburgo, quien conocía a Alex Mihanovich, hermano de Sergio que jugaba al polo). Un ensayo más informal –al cual Nelly Vázquez acudió solemnemente acompañada por su madre– tuvo lugar en la casa que el médico y músico Eduardo Lagos tenía en Martínez. "Che, ¿tenés inconveniente en que grabe?", preguntó Lagos, quien contaba con equipos muy modernos para la época. Colgó el único micrófono que tenía de la araña del living. El álbum que se editó mucho después con lo grabado esa noche nos da un precioso testimonio del espíritu y alegría que reinaban en los primeros tiempos del Quinteto.

Las presentaciones en el Jamaica continuaron casi todo el año 1961. Piazzolla recibía 800 pesos por noche (unos 100 dólares), y los restantes músicos, 500.[15] Allí Piazzolla se codeó frecuentemente con músicos de jazz como Gustavo Kerestezachi y Sergio Mihanovich, quienes también tocaban en el Jamaica en forma regular. Vio mucho a Mihanovich durante los dos años siguientes; solían tomar café en el cercano bar Montecarlo, y a veces Mihanovich lo visitaba en su

departamento para charlar sobre jazz. En el Jamaica, Piazzolla desbordaba entusiasmo. Héctor De Rosas era a menudo el blanco de sus bromas. Una vez quedó pagando por un arreglo del clásico tango nostálgico "Cafetín de Buenos Aires", en el cual todos los músicos, salvo el guitarrista, iban abandonando uno a uno el escenario. López Ruiz, que estaba al tanto de la broma, lanzó al aire una larga nota final y también huyó, dejando solo al cantor, quien, sin embargo, tomaba estas bromas con muy buen humor.[16]

El espacio del Jamaica era reducido. El ingeniero Eduardo Matrajt, que había conocido a Piazzolla en Nueva York, se encontró con él en Buenos Aires y concibió la idea de un sitio más amplio para que mostrara su música. Junto con su socio, el arquitecto Corradino Tenaglia, adquirieron, equiparon y acondicionaron un nuevo lugar nocturno con capacidad para 150 personas en el primer piso de Tucumán 676. Piazzolla inauguró el Club 676 (que pronto fue conocido simplemente como "el 676") en abril de 1962 y tocó allí hasta el año siguiente, volviendo otra vez más adelante. Fue uno de los bastiones más importantes de su revolución musical. En el Club 676 Piazzolla alternaba con grupos de jazz como el quinteto de Sergio Mihanovich (con el Gato Barbieri en saxo tenor y Oscar López Ruiz como guitarrista por segunda vez) y el trío de Jorge Calandrelli. "Che, pibe, me gusta mucho la armonía esa que tenés. ¡Tenés que estudiar, eh!", lo conminó Piazzolla. Calandrelli siguió su consejo. Matrajt, que todas las noches iba a escuchar a Piazzolla al 676, notó el contraste entre su actitud absorta y tensa al tocar –"estaba en otro mundo", dice Matrajt– y el humor que exhibía luego, cuando se relajaba en el café de la esquina. Corradino Tenaglia no estaba tan entusiasmado y no disfrutó de igual manera la experiencia del 676. Sin embargo, para Piazzolla, sus presentaciones allí fueron decisivas. El público parecía comprenderlo. Matrajt recuerda el "silencio de iglesia" cuando él tocaba. Un diario señaló que en sus actuaciones, el Quinteto estaba "rodeado de un silencio y una expectación casi religiosos –no es 'música para conversar'".[17] Eso no significa que el 676 estuviera siempre lleno. Las primeras semanas la concurrencia fue escasa. En una ocasión, según recordaría el futuro representante artístico de

Piazzolla, Atilio Talín, todo el "público" se había reducido a una pareja de recién casados.

En general, sin embargo, el 676 dejó su impronta. Fue un animado lugar de encuentro para los músicos argentinos y para la multitud habitual de visitantes extranjeros, el lugar por excelencia para ir por la noche. Allí conoció Piazzolla a una plétora de músicos distinguidos: la Orquesta de Cámara de Israel, la Sinfónica de Filadelfia, el Cuarteto Vegh, el Modern Jazz Quartet, Tommy Dorsey con su orquesta, Enrique "Mono" Villegas, Eduardo Rovira, Mina (Anna Maria Mazzini) y estrellas brasileñas como Maysa Matarazzo, João Gilberto, Os Cariocas. Estaba encantado de sumar esa gente a su creciente círculo de admiradores internacionales. Entre ellos estaba Stan Getz, cuyo cuarteto tocó en el 676 en septiembre de 1965. En momentos en que Getz fue a inspeccionar el lugar estaba tocando el Quinteto de Piazzolla. Getz quedó cautivado; insistió en que su grupo tenía que tocar primero, para dejarle el lugar de privilegio al Quinteto, pero Piazzolla lo disuadió. Fue una noche memorable. Getz deslumbró a tal punto a la audiencia que Piazzolla se negó a hacer una segunda entrada. "Estos tipos ya se tocaron todo", anunció. En un momento, Getz le pidió a su joven vibrafonista Gary Burton que tocara "My Funny Valentine" como solista. Piazzolla casi se desmaya; dijo que estaba "maravillado con ese hombre".[18] Burton tampoco olvidó esa noche: escuchar a Piazzolla "era una experiencia sorprendente; su música era muy diferente; todos estábamos impresionados por su estilo moderno progresivo". Se llevó algunos discos de Piazzolla a los Estados Unidos y cuando se los hizo escuchar a sus amigos "¡todos ellos quedaron boquiabiertos!". Veinte años más tarde los dos volverían a tener un encuentro aún más memorable.

La radio, la televisión y lugares nocturnos como el Jamaica y el 676 apoyaron la revolución piazzolliana de comienzos de los años sesenta, y también en esa época Piazzolla grabó mucho más que nunca. Al regresar de Nueva York firmó un contrato con la RCA-Victor para hacer dos LP, uno principalmente con su música, otro de tangos "convencionales". El primer disco, el de vanguardia, fue grabado (a altas horas de la noche, para evitar las interrupciones) en enero de

1961, y el segundo, el "bailable", en marzo. El primero se vendió mucho mejor que el segundo, y Piazzolla vio en esto un signo alentador de que su revolución musical estaba ganando terreno. Además, las grabaciones del álbum convencional lo instaron a probar si su Quinteto podía tocar en bailes. Hizo un único intento, en la confitería Nino, de Vicente López, y fue un completo fracaso. El público quería escuchar, no bailar.[19]

Piazzolla no podía pasar mucho tiempo sin experimentar con nuevos formatos instrumentales. A comienzos de 1963 amplió el quinteto convirtiéndolo en un octeto –como ya había hecho a fines de 1961 para grabar la banda de sonido de *Prisioneros de una noche*, la ópera prima del director argentino David Kohon, que era un retrato de fuerte clima emocional de la vida nocturna porteña–. El nuevo Octeto Contemporáneo comenzó actuando en La Noche, un club nocturno que quedaba a una cuadra más o menos del Club 676. Su nombre era el mismo de un programa televisivo conducido por el popular Nicolás "Pipo" Mancera, uno de los promotores de la nueva tanguería. José Bragato se sumó al grupo con su violonchelo, lo mismo que León Jacobson (percusión) y Jorge Barone (flauta traversa), ambos provenientes de la orquesta del Teatro Colón. Piazzolla ya había seleccionado a Jacobson aun antes de conocerlo; se encontró de casualidad con él en un café de la avenida Córdoba, donde estaba charlando con unos amigos sobre el planeado octeto. "¿Ya tiene percusión?", le preguntó Jacobson. "Tengo a León Jacobson, que es del Teatro Colón", respondió Piazzolla, sin saber a quién le estaba hablando. Jacobson y Barone solían aparecerse por La Noche vestidos de *smoking*, porque venían directamente de sus funciones en el Colón. En algún momento de la noche, Piazzolla solía pedirles a sus otros tres músicos que bajaran del escenario para seguir tocando con el Quinteto.

Si bien el Octeto Contemporáneo duró apenas unos meses, se ganó un público bien definido. Se presentó en Radio Municipal y grabó varias de las obras para cine de Piazzolla. Algunas de sus actuaciones fueron reproducidas en otro de los populares programas de televisión de "Pipo" Mancera. Todo esto allanó el camino para hacer un disco

con la CBS, *Tango contemporáneo*, que incluía un fragmento de *Sobre héroes y tumbas*, la clásica novela del destacado escritor Ernesto Sabato, leído por el autor con fondo musical de Piazzolla. Este pensó en hacer un drama musical basado en el libro de Sabato –algo al estilo de *West Side Story*, le dijo a Ferrer–, pero el plan no prosperó. La versatilidad que exhibe Piazzolla en este disco es extraordinaria. El texto musical para el fragmento de Sabato, en el cual se suma la flauta a la conjunción bandoneón-violín-violonchelo, evoca sutilmente el Buenos Aires de antaño, mientras que el bandoneón de Piazzolla destaca la soledad del personaje de la novela en la anómica ciudad moderna. También son notables en este disco las versiones de "Lo que vendrá" del propio Piazzolla, de "Sideral" de Emilio Balcarce y de "Noposepe", de José Bragato, compuesto especialmente para el Nuevo Octeto.

Un año después de su experimento con el Octeto, Piazzolla grabó, también para la CBS, un disco de 45 rpm que comprendía cuatro tangos interpretados vocalmente por Roberto Yanés, el conocido cantante de boleros. Yanés quedó muy impresionado por la actitud amistosa de Piazzolla y su honestidad profesional. "Me sentó al piano y me dijo: 'Vos, esto, ¿cómo lo acompañarías?'". En 1964, el sello Philips editó un álbum retrospectivo que abarcaba lo hecho por Piazzolla en el período 1944-1964. Entre otras obras, incluía algunas ejecutadas por la orquesta de 1946 "reconstruida", con Ernesto Baffa como bandoneonista (fue la única ocasión en que este conocido instrumentista grabó con Piazzolla). Según Astor, el álbum era "una manera de mostrar mi evolución".[20] Fue también un signo del reconocimiento que finalmente estaba logrando.

El avance revolucionario de Piazzolla en los años sesenta nunca habría sido posible sin el aporte de sus nuevas composiciones. Fue un período particularmente fecundo. Su producción fue notable, sus nuevas obras eran de una extensión mayor que las anteriores: superaban los tres minutos, norma impuesta por la radio y por los discos de 78 rpm, ya desaparecidos entonces. Gran parte de sus esfuerzos de la primera mitad de la década se canalizaron en obras concebidas o adaptadas para el Quinteto, entre las cuales las más

notables, quizá, son sus secuencias del "ángel" y el "diablo". La primera de las tres obras de la serie del "ángel" había sido escrita con anterioridad (1957) y utilizada junto a "Introducción al ángel" por el dramaturgo Alberto Rodríguez Muñoz en su obra en tres actos *El tango del ángel* (1962). La serie del "ángel" mostraba una vena melódica particularmente inspirada; la del "diablo" trasunta un espíritu más áspero. Cabe destacar muchas otras obras, algunas de las cuales –"Decarísimo" (1961), "Buenos Aires hora cero" (1963), "Fracanapa" (1963)– sobrevivieron en su repertorio hasta el final de su carrera. Quizá lo más llamativo de este grupo de composiciones sea el brío con el cual Piazzolla amplía de continuo sus técnicas y explora nuevas sonoridades. El contrapunto del tango festivo "Revirado" (1963) es fiel reflejo de una habilidad que entonces Piazzolla ya dominaba por completo. Las fugas, que utilizó por primera vez en "Calambre" (1961) –antecesor directo de su célebre fuga en la "operita" *María de Buenos Aires*, compuesta unos años después–, serían comunes en gran parte de su música posterior. En "Buenos Aires hora cero" eliminó totalmente las tradicionales "secciones" en que hasta entonces se habían dividido los tangos, sentando así otro importante precedente. "Fracanapa" es un ejemplo de cómo sabía recurrir ingeniosamente a las viejas tradiciones: desde el punto de vista rítmico esta obra se asemeja a "La yumba" de Osvaldo Pugliese, con rastros de milonga, género picaresco anterior al tango. Para dar un último ejemplo, los 36 compases finales de "Imágenes 676" (1962) están escritos en 3/4, con lo cual dan la impresión de un ritmo de tango fusionado con un malambo. Piazzolla explora el idioma del jazz en "Tango para una ciudad".

Además de su trabajo para el Quinteto, Piazzolla hizo en este período numerosos arreglos. Según manifestó Diana, necesitaba mantener sus finanzas en un equilibrio razonable. Aunque probablemente sus regalías eran en ese momento algo más halagüeñas que en el pasado, todavía dependía mucho del dinero que le llegaba de Francia. En 1963, Jorge Barone tuvo oportunidad de ver una de las declaraciones semestrales que Piazzolla recibía de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (Sadaic), principal institución recaudadora de derechos de autor para los músicos

argentinos. De los 500.000 pesos (unos 4.500 dólares), las cuatro quintas partes provenían de Éditions Universelles de París. Entre septiembre y octubre de 1962, hizo arreglos y grabaciones para el predicador evangelista estadounidense Billy Graham, que estaba de gira por América del Sur. En 1966 metió mano en una partitura de ballet llamada *Campeón* para su ex socio Juan Carlos Copes. El cine era como siempre un recurso muy útil: entre 1960 y 1967 escribió la música para diez nuevos filmes: *Sábado a la noche cine* y *Las furias* (ambas estrenadas en 1960); *Quinto año nacional* (1961); *Detrás de la mentira* (1962); *Los que verán a Dios* (1963); *El fin del mundo* (1963); *Paula cautiva* (1963); *Con gusto a rabia* (1965); *Las locas del conventillo* (1966) y *Las pirañas* (1967). Ninguna de estas películas fue particularmente memorable. *Detrás de la mentira* era grosera propaganda anticomunista. *Los que verán a Dios* fue el primer filme argentino que se ocupó del tema del aborto.

Además de todo esto seguía escribiendo música clásica. En febrero de 1963 la Asociación Amigos de la Música le otorgó su premio Alfredo Hirsch, que en la práctica significaba un encargo para realizar una obra orquestal. La resultante "Serie de tangos sinfónicos" (obra que en la actualidad es más conocida como "Tres movimientos tanguísticos porteños") se estrenó en agosto de 1963 en un concierto realizado en el Teatro Coliseo bajo la batuta de Paul Klecki. "Es la primera vez que siento ganas de bailar una fuga", bromeó el distinguido director europeo. Al público le gustó, pero las opiniones de la crítica fueron heterogéneas. *La Prensa* encontró la obra "ingenua" y afirmó que no agregaba nada al intento de "elevar de categoría a la música popular". En cambio, *La Razón* manifestó su admiración ante su "delicada línea temática, por momentos deslumbrante" y *La Nación* señaló que la obra tenía "un tono posromántico, realzado por una instrumentación variada. Fue cordialmente recibida en la sala y Klecki compartió los aplausos con el autor".[21]

Si bien Buenos Aires fue el centro de la actividad de Piazzolla durante la década del sesenta, no dejó de aceptar compromisos para tocar en las provincias. Ya estaba pensando más allá de la Argentina.

En 1962 y de nuevo en 1964 anunció que el Quinteto haría una gira por Europa y quizá por Asia.[22] Sus esperanzas no se concretaron. Por el momento, sus viajes se limitaron a su tierra natal y al Uruguay, país que la mayoría de los argentinos no consideran "extranjero". Era más difícil atraer una buena audiencia en las provincias que en la capital. Jorge Strada, que escuchó al Quinteto por primera vez en esa época, dice que los adeptos de Piazzolla en las provincias eran por entonces principalmente intelectuales y aficionados al jazz. El propósito fundamental de Piazzolla era dar a conocer su música fuera de Buenos Aires, y comprobó complacido que ese público prefería a menudo su estilo innovador al más convencional. Posteriormente hizo algunas reflexiones sobre estas giras al interior del país: "A veces me pagaban arriba del avión como si fuéramos chacareros; también hubo algún empresario que se hizo el distraído y nunca nos dio lo convenido. Era feo, pero necesario".[23]

De las primeras giras a las provincias, algunas fueron organizadas por el editor Roberto Capuano, convertido en el representante artístico de Astor. El arreglo funcionó bien por un tiempo, pero Capuano no siempre podía acompañarlos en las giras, ni le era fácil garantizar que al Quinteto se le pagara como correspondía. Un incidente ocurrido en Mendoza a mediados de la década llevó a uno de los músicos a formular una aguda crítica: "Y los representantes, ¿qué hacen?". Piazzolla se lo contó a Capuano, y este prefirió renunciar a su rol de agente, aunque continuó siendo un buen amigo de Astor. Otro amigo, Miguel Selinger, joyero en Buenos Aires y fanático de Piazzolla (fue uno de los auspiciantes de La Noche en 1963) acompañó al Quinteto en muchas de sus primeras giras por pura devoción. Una noche Astor le pidió que actuara como maestro de ceremonias: "Ya sos locutor oficial del Quinteto", le expresó. A partir de entonces y por varios años Selinger cumplió con ganas ese papel.

Las giras de esa década fueron evocadas vívidamente por Oscar López Ruiz. Describió el lado cómico y las diabluras a las que permanentemente se entregaba Astor. En Trelew, mientras jugaban al "juego de la verdad", consiguió hacer caer en una trampa a un chacarero de la zona y obligarlo a confesar avergonzado que se

masturbaba; en Comodoro Rivadavia se escapó sigilosamente para ir a darle un puñetazo a un mediocre trompetista de jazz y metió un mono en la habitación que ocupaba Elvino Vardaro en el hotel; en la entonces tranquila Villa de Las Rosas, de Córdoba, se puso a disparar su rifle de caza a primera hora de la mañana.[24] Estas anécdotas seguían y seguían. Pero a veces el clima era hostil; ciertos prejuicios que existían en Buenos Aires lo siguieron evidentemente a las provincias. En ocasiones, el público declaraba que el desafío de Piazzolla al tango convencional era un símbolo de falta de patriotismo. En un recital en la provincia de Córdoba, después de que el Quinteto hubiera tocado durante una media hora, el público se levantó amenazante hacia el escenario; Héctor De Rosas calmó al público cantando algunas melodías folklóricas tradicionales acompañado de su guitarra, mientras "Kicho" Díaz lo seguía con el contrabajo. Funcionó de maravillas: Piazzolla pudo luego conversar con la gente y les dijo que su música no era "algo antiargentino, sino una manera nueva, una manera actualizada del tango".

Por otra parte, las giras tenían sus recompensas. A fines de 1961, Piazzolla se enteró de la existencia en Córdoba de un joven bandoneonista local que había formado un octeto de tango y quería conocerlo: era Rodolfo Mederos, el mismo que había quedado deslumbrado por el Octeto unos años antes. Casi se desmaya cuando le presentaron a Piazzolla. Estaba estudiando Biología en la Universidad de Córdoba, pero se sentía ambivalente, tenía idea de abandonar la carrera. "Este tipo tiene todas las condiciones, es un fenómeno", le dijo Astor a Selinger. En una segunda visita a Córdoba uno o dos años más tarde, Piazzolla invitó al octeto de Mederos para que actuara como grupo soporte en sus conciertos. Caminando por la calle con Mederos le dijo luego: "Rodolfo, ¿cuándo te venís a Buenos Aires?". Mederos se mudó a las dos semanas.

En septiembre de 1961, el Quinteto hizo su primera visita a Montevideo. Según Héctor De Rosas, "a Piazzolla lo seguían por la calle [los aficionados uruguayos] como si fuera Gardel".[25] La visita del Quinteto llamó la atención del semanario izquierdista *Marcha* (una de las mejores publicaciones latinoamericanas en aquella época de

esperanza que hoy ya pasó al olvido) y le ofreció su auditorio para que diera un recital.[26] Además, *Marcha* organizó una mesa redonda televisada con Piazzolla y algunos críticos uruguayos. Uno de estos, Alberto Luces, denunció la música de Piazzolla por incluir "el contrapunto, la fuga ¡y otras irreverencias!". La respuesta de Astor fue implacable: dijo que Luces era un "rezago" comparable a un chimpancé y condenó a los "dinosaurios" que se oponían a él, tras lo cual abandonó el lugar con todos sus músicos.[27]

Pese a su lado cómico, tan vívidamente evocado en las memorias de López Ruiz, las giras por las provincias implicaban mucho trabajo. Las condiciones dejaban mucho que desear: hoteles sucios, presentaciones en lugares de bajos fondos (incluido por lo menos un burdel, en Tucumán), ómnibus descangallados, empresarios inescrupulosos. López Ruiz menciona un cabaret de Comodoro Rivadavia con manteles raídos en las mesas, el piso de linóleo muy gastado, la mitad de las lamparitas quemadas y programas en los que se leía "Astor Zapiola y su orquesta". Y siempre estaban los silbidos y chiflidos, las notas manuscritas que le hacían llegar a Piazzolla y que rezaban: "Mucho ruido y poco tango".[28] Era demasiado esfuerzo para magras ganancias.

Pero valió la pena. En 1965 Piazzolla ya se había hecho de un nombre suficiente como para que el gobierno del presidente Arturo Illia invitara al Quinteto a visitar los Estados Unidos y el Brasil llevando la bandera de la cultura argentina, como parte de una delegación que incluía al gran cantante de tango Edmundo Rivero. El 24 de mayo los músicos volaron hacia el país del Norte; su primera presentación fue en la Unión Panamericana en Washington, y luego en un concierto televisado en Mount Vernon, estado de Virginia, cerca de la capital. Piazzolla quedó estupefacto al descubrir la gran reputación que tenía en los Estados Unidos, al menos entre los músicos. Mientras estaban en Washington, fue con Gosis y López Ruiz a escuchar al saxofonista "Cannonball" Adderley, quien estaba tocando con su quinteto. Cuando Piazzolla se presentó, Adderley soltó una exclamación: "¡Dios mío! ¡Tengo todos tus discos!".

Los músicos se trasladaron luego a Nueva York, donde con gran

éxito dieron un concierto en el Philharmonic Hall (ahora llamado Avery Fisher). El crítico Robert Shelton, de *The New York Times*, alabó al Quinteto por su "libre imaginación" y sus "timbres instrumentales poco comunes"; según el crítico, en él se combinaban "una orquesta de baile de los salones de los años veinte, un grupo de jazz moderno, y un quinteto clásico que pasaba de la música de cámara a la *bossa nova*". En definitiva, el sonido del Quinteto "no se parece a ninguna otra cosa más que a sí mismo, y eso es suficiente".[29] Piazzolla guardó un recorte de este comentario por el resto de su vida, y lo releía con cierta melancolía. ¿Cómo era posible que los extranjeros comprendieran sus empeños mejor que la mayoría de los críticos argentinos? Aparentemente, esa era la conclusión ineludible. En Nueva York, el renombrado guitarrista Jim Hall, quien había conocido a López Ruiz en Buenos Aires, lo invitó a asistir a una sesión de grabación de un LP con el saxo alto Paul Desmond; Piazzolla fue con él. Otro invitado en el estudio, el baterista Connie Kay, del Modern Jazz Quartet, al enterarse de que Astor se hallaba de visita, abrió de par en par las puertas del estudio y les gritó a los músicos: "¡No se imaginan quién está aquí!". Cuenta López Ruiz: "Parecía que estaban delante del Mesías. Lo abrazaban, lo tocaban, le hablaban todos a la vez".[30] Años después (antes de las décadas del setenta y ochenta), Piazzolla se sorprendía a menudo por la forma en que era aclamado por los músicos extranjeros. En los ochenta y noventa, no haber oído hablar de él era signo de ignorancia musical.

Los breves viajes al Brasil (el primero que hacía el Quinteto a ese país) y al Uruguay con posterioridad a la gira por los Estados Unidos le confirmaron a Piazzolla que era más apreciado fuera del país que en él. Los músicos fueron muy locamente aclamados en San Pablo y en Río de Janeiro. En Montevideo, el Quinteto actuó en el gran auditorio del Sodre (Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos), una de las más conocidas salas de concierto de la capital uruguaya. Su presentación no tuvo mucha publicidad, pero de algún modo se corrió la voz, la sala estaba colmada y los aplausos fueron abrumadores.[31]

Antes de partir de viaje, Piazzolla había aceptado escribir la música

para la obra de Alberto Rodríguez Muñoz, *Melenita de oro*, que sería puesta en escena en el Teatro San Martín en agosto de 1965. La música fue grabada y en el escenario el Quinteto simuló estar ejecutándola realmente en ese momento. Al volver del Brasil, Piazzolla advirtió que la grabación para esta obra sería al día siguiente y aún no había escrito nada. Lo hizo en la noche de ese mismo día.[32]

De las cuatro piezas que compuso, la más conocida es "Verano porteño", la primera entre sus cuatro clásicas *Estaciones porteñas*. La obra no fue muy bien recibida por los críticos, pero en cambio encontraron que la música era "agradable y original".[33] Ya instalados de vuelta en Buenos Aires, su próximo trabajo importante fue un disco grabado en el Colegio Pestalozzi, del concierto en el Philharmonic Hall: el primer LP que contenía únicamente música del propio Piazzolla. Es un disco notable, que dedicó a Ginastera, Boulanger y la Ciudad de Buenos Aires. El propio Piazzolla lo consideraba un hito trascendental en su trayectoria.

El año 1965 trajo otro hito: una colaboración con el gran escritor Jorge Luis Borges, que desde principios de los años sesenta había llegado a tener fama internacional. La idea era armar un álbum con algunos poemas nuevos de Borges y tres milongas del libro *Para las seis cuerdas*, con música de Piazzolla y la vocalización de Edmundo Rivero; junto con la música que Astor había compuesto para el cuento de Borges "Hombre de la esquina rosada" y que nunca había sido grabada. Aparentemente, fue el compositor clásico Carlos Guastavino quien solicitó a Borges los poemas.[34] Un amigo de este, Félix Della Paolera, junto con Alberto Salem (entonces director de noticias en Canal 13), organizaron el encuentro decisivo entre Borges y Piazzolla en la confitería St. James de la calle Maipú, uno de los sitios favoritos de Borges. La tarde del 14 de marzo de 1965, Borges visitó a los Piazzolla (para alegría de estos) en el departamento que ocupaban en la avenida Entre Ríos, acompañado de su madre, la formidable doña Leonor, de ochenta y ocho años. Borges le autografió uno de sus libros a Dedé (o más bien lo hizo doña Leonor, ya que el escritor estaba casi ciego) y recitó una de sus últimas "milongas", mientras Piazzolla tocaba el piano. Dedé cantó tres de las milongas recientemente

escritas; pese a su falta de práctica, su voz era agradable; y pudo ver que Borges lagrimeaba.

Piazzolla dice en las notas de tapa del LP original que la música del poema "El tango" le dio la oportunidad de experimentar con música aleatoria en todas las partes de percusión. El Quinteto grabó el LP, lo cual significa que todos los sonidos han sido logrados solo con estos cinco instrumentos. El violín produce diversos efectos percusivos, golpeando con el anillo sobre la punta de su mango, *pizzicatos* con *glissé*, imita una sirena mediante el *glissé* sobre las cuerdas, imita a la lija con la punta del arco (comienzo) detrás del puente y a un tambor con *pizzicatos* sobre la uña entre dos cuerdas. La guitarra eléctrica imita al bongó, a sirenas con efectos de *glissé*, agrega segundas menores y extraños efectos con las seis cuerdas al aire desde el puente. El pianista golpea con las palmas de las manos sobre las notas agudas y graves del piano y con el puño las notas más graves. El contrabajista golpea con la palma de la mano la parte trasera del instrumento, efectúa *glissé* sobre las cuerdas graves y agudas, y golpea con el arco sobre las cuatro cuerdas. El bandoneón imita al bongó mediante golpes sobre la caja con el dedo mayor izquierdo. Además, presenta sobre un lateral una especie de *gūiro* metálico especialmente dispuesto que se raspa con la uña. Todos estos efectos son improvisados por lo que de tal manera se logra la introducción de la llamada música "aleatoria" en el tango. La milonga "Jacinto Chiclana", el tango "Alguien le dice al tango" y el tango milonga "El títere" son las obras más simples de este disco, siguiendo el espíritu de las letras de Jorge Luis Borges. La "Oda íntima a Buenos Aires", compuesta para canto, narrador, coro y orquesta es quizás el más audaz de todos los temas cantados. A pesar de todo esto, la línea melódica es simple, porque comienza en forma cromática ascendente y termina en forma cromática descendente.

La grabación tuvo lugar ese mismo año. En los estudios EMI-Odeón de la avenida Córdoba, Borges le escuchó impasible a Rivero grabar la milonga "A don Nicanor Paredes", que Piazzolla describió que había sido "compuesta sobre ocho compases de canto gregoriano, resolviendo la parte melódica sin modernismos artificiales, todo muy

simple, muy sentido y sincero". Le preguntó al escritor si la música le había gustado. "A mí me gustaba más cómo lo cantaba la chica", respondió Borges (la "chica" era Dedé). Cuando apareció el LP, Borges expresó algunas opiniones negativas sobre él, lo cual irritó a Piazzolla. Si Borges tenía alguna preferencia musical (siempre admitía sin pesar alguno su sordera para la música), era por la vieja milonga y no por el tango. No se sabe por qué, pero lo cierto es que le tomó una permanente antipatía a Piazzolla, a quien solía llamar, en uno de sus arrebatos menos inspirados, "Pianola".[35]

Para Borges, el "Culto al coraje" estaba expresado en las milongas y en los primeros tangos. Los hombres de coraje le recordaban a sus antepasados. Borges nunca fue una persona musical, aunque sentía pasión por las milongas. Le gustaban los Beatles, los Rolling Stones y algunas canciones griegas y japonesas. No le gustaba la ópera y sabía poco sobre música clásica. Borges era un hombre de las palabras. En una larga entrevista en Radio Nacional, Piazzolla compartió una anécdota de la época en que grabó con Borges y Rivero. El dueño del *nightclub* donde Piazzolla estaba tocando en Buenos Aires (el disco había tenido cierto éxito) había colgado un cartel de acero en la entrada, que decía "Esta noche: Jorge Luis Borges". Piazzolla inmediatamente recibió una llamada telefónica de la madre de Borges, quien le decía, "Mi hijo nunca estuvo en un cabaret". Astor contestó: "¡Qué pena, *señora*, hubiera aprendido tanto!".[ai]

A mediados de la década del ochenta, en un programa de televisión Borges llegó incluso a atribuir esas milongas a Guastavino. En una oportunidad se fue en medio de un recital de Piazzolla en Córdoba musitando: "Me voy, como no tocan tango hoy".[36] Era una opinión compartida en los años sesenta por demasiados argentinos.

Pruebas y tribulaciones personales

Al volver de Nueva York, en julio de 1960, Astor y Dedé se alojaron en el departamento de la hermana de Dedé, Liebe, y de su marido Horacio Mártire, en tanto que los chicos se fueron a vivir con los abuelos Wolff. Fue una idea de Horacio. Los precios de las propiedades subían desde 1958 y Astor debía analizar bien el costo

antes de pensar en adquirir una propiedad. Al poco tiempo la familia se mudó a un departamento alquilado en la calle Libertad 942, 9º "E". En mayo de 1962, Astor compró un departamento en la avenida Entre Ríos 505, en un décimo piso. El periodista y escritor León Benarós, quien lo entrevistó poco tiempo después, cuando ya estaba instalado en su nueva casa, notó la presencia de "una poblada biblioteca en la que sobresalen hermosas monografías de arte".[37] "De acá no me muevo nunca más", le dijo Piazzolla a José Bragato al mostrarle su departamento. "Mirá, parece un castillo en el aire", agregó. En efecto, por las ventanas se divisaba un paisaje interesante de la ciudad, con la alta y puntiaguda cúpula del edificio del Congreso en primer plano.

La familia Piazzolla pronto reanudó las rutinas de la vida argentina. El verano posterior a su regreso de Nueva York pasaron las vacaciones en Bahía San Blas, al sur de Bahía Blanca, donde Astor pudo volver a pescar, a veces desde la playa, otras embarcado. Se alojaron en un hotel "muy precario y rudimentario", el Jorge Newbery, según recuerda Dedé. Allí se les sumaron algunos de sus primos Bertolami y Nonina, quien todavía estaba de duelo por el fallecimiento de Vicente. El 20 de febrero de 1961 celebraron el cumpleaños de la abuela. Por fuera, la vida privada de Astor parecía marchar sobre ruedas, aunque algunos (por ejemplo, Matrajt, del 676) sospechaban ya que empezaba a haber ciertas disonancias. Diana y Daniel habían logrado abrirse paso a través de los escollos de la adolescencia. Su etapa de colegio había quedado atrás: en 1963 Diana tenía veinte años y Daniel dieciocho. En abril de 1962 el diario *La Razón* publicó una foto de "las tres D", Astor y Terry, el perro "bilingüe"; la escena trasuntaba la felicidad de la familia. En ese mismo diario, Piazzolla rindió un cálido tributo dos años después a lo "que me da y me ha dado" Dedé.[38]

Diana, para quien hasta entonces la relación entre sus padres era "estrechísima… maravillosa", comenzó a advertir por esos años "no discusiones, pero sí cuchicheos". Por su parte, Daniel no cabía en sí del asombro un día en que caminando con su padre por la calle notó que este se comía con los ojos a una mujer que pasaba. "Mi viejo mirando minas, ¡qué raro!", manifestó más tarde. Sin embargo, Astor eludía con sus hijos los temas "difíciles". No hablaba abiertamente con

Diana respecto de su discrepancia con los crecientes intereses políticos de esta, que se estaban desplazando hacia el peronismo de izquierda, que pronto tendría un papel prominente en la Argentina. La relación entre Diana y su padre era de "hija-ídolo, hija-músico". No era exactamente lo que ella necesitaba.

A comienzos de 1964, Astor llevó a Dedé a pasear cuatro meses por Europa. Partieron el 8 de febrero, y tanto a la ida como a la vuelta viajaron nuevamente en barcos de carga: el *Lago Traful* y el *Río Corrientes*. En el viaje de ida, Astor hizo de dios Neptuno en la tradicional fiesta de cruce del ecuador. Desde Las Palmas le garabateó una nota a Ferrer anunciándole su nueva aventura junto a sus dos compañías inseparables: Dedé y el bandoneón. Pasaron por Londres –donde hicieron las excursiones habituales (el Parlamento, Trafalgar Square, la National Gallery, Piccadilly Circus)– y por Róterdam (más turismo), llegando a París a comienzos de marzo. Fueron a alojarse con sus amigos Édouard y Valerie Pécourt en su casa de la calle Brancion del 15e *arrondissement*, aunque Dedé hubiera preferido la privacidad de un hotel. Retribuyó a los Pécourt haciendo las compras y ayudando en la cocina. Los dueños de casa les cedieron el dormitorio principal; estaba colmado de discos, una parte de la legendaria colección de Pécourt, que impresionó fuertemente a Piazzolla, como a cualquiera que haya tenido la suerte de verla. "Yo había comprado un bandoneón en el Marché aux Puces de París –dice Pécourt–. Y uno de mis mejores recuerdos es el día en que Piazzolla tomó mi bandoneón y tocó para mí en mi propia casa. Solo nosotros dos". Pécourt nunca vendió ese bandoneón.[aj]

Mientras estuvieron en París, Piazzolla se encontró varias veces con Yves Baquet, en una ocasión junto al representante del sello Vogue. Evidentemente, le habían manifestado interés, porque ya estaba pensando en el tipo de composiciones que ofrecería a las compañías grabadoras europeas; sin embargo, no se concretó ningún contrato. La situación en que se hallaba la música de tango en París no lo impresionó; le comentó a Ferrer que si bien sus grabaciones de 1955 todavía eran bastante conocidas, los músicos franceses no habían hecho mucho por seguir su ejemplo. También visitó al pianista Martial

Solal en su estudio, cerca de la Porte de Champerret, y le regaló uno de sus discos, para sorpresa de Solal.

Desde París, Astor y Dedé hicieron viajes cortos a Alemania (el Rin, Baviera) y Suiza. Además, Astor también viajó solo a Italia; en un café de Milán conoció al representante artístico Aldo Pagani, quien tendría un importante papel en su futuro musical. Para la excursión por Suiza alquilaron un Volkswagen, y Dedé se volvió experta en la interpretación de las hojas de ruta. Las películas domésticas que sobrevivieron los muestran comiendo cerezas junto a un lago o a Astor ofreciéndole a Dedé un ramo de violetas alpinas. El viaje más prolongado fue el que hicieron en primavera a España, donde visitaron Madrid, El Escorial y el Valle de los Caídos, el faraónico monumento del general Franco. Concurrieron a una corrida de toros, que no les agradó. En Barcelona, Dedé rastreó con dificultad el paradero de su "tío Manolo", Manuel Filgueira, a quien los Wolff habían enviado chocolate y medias durante la Guerra Civil española y de quien habían perdido la pista hacía tiempo. En la última de las varias direcciones a las que fueron, les dijeron que "el señor Manuel" se había mudado de allí recientemente, pero aún volvía a buscar la correspondencia de tanto en tanto. Le dejaron una nota y él los fue a buscar al hotel. Don Manuel, que ya tenía el cabello blanco, abrazó entre lágrimas a su sobrina, exclamando en buen gallego "*filha de mi hermana!*", y los invitó a cenar. Este encuentro tuvo una grata secuencia, pues más adelante Emilio y Lola Wolff y su hija Poupée visitaron al tío Manolo en España.

Durante la estadía de los Piazzolla en París, Édouard Pécourt notó que había entre ellos cierta tensión; no le dio mayor importancia; él creía que "todos los hombres somos bastante infieles, y su posición [la de Astor] como músico empeoraba mucho las cosas". Trató de hablar con ambos "diciéndoles que debían contemporizar, evitar la separación –y agregaba–: Pero yo no creía mucho que eso sucediera. Pensé que la eludirían por sí mismos". No fue así. Dedé comenzó a alarmarse por la conducta que exhibía Astor. "Cuidame de noche –le dijo él una vez–, porque tengo doble personalidad". Y siguió repitiendo esta muletilla cuando volvieron a Buenos Aires (vía

Hamburgo, como en 1955) en julio. Pasaba horas enteras callado, y cada vez que ella quería acercársele, hablaba de su "doble personalidad" y le decía que ya no era el Astor que ella había conocido. A esta altura, sin duda estaba viéndose con otra mujer. López Ruiz recuerda "una piba jovencita… divina" que a menudo se aparecía en los lugares nocturnos en que tocaba el Quinteto, aun estando Dedé presente. Una vez, López Ruiz le preguntó: "Pero, Astor, … ¿usted tiene conciencia de lo que arriesga?". "Sí, me doy cuenta", le contestó él. Finalmente, un viejo y subrepticio admirador de Dedé le confió lo que estaba pasando.

La situación hogareña se complicó rápidamente. Se sucedían las discusiones y peleas. Un día José Bragato había ido a recoger una música al departamento de la avenida Entre Ríos y se topó con Astor en la puerta: "Andate, que hay un lío en casa…", le advirtió Astor. "Había unos gritos adentro. Impresionante, era eso", ratificó Bragato. Aunque en octubre de 1965, al celebrar el 23º aniversario de su casamiento, intercambiaron los regalos de costumbre (libros de arte para Dedé, partituras y ropa para Astor),[39] el piso temblaba bajo sus pies.

En la mañana del domingo 2 de febrero de 1966, poco más de un mes antes de su 45º cumpleaños, Astor hizo su valija y se fue del departamento. "Ojalá encuentres un hombre que realmente te merezca", le dijo a Dedé, despedida que la llenó de confusión.[40] "Dani, me voy", le anunció escuetamente a su hijo. "Bueno, chau, pa, hasta luego", contestó Daniel. "No, me voy", insistió Astor. "¿Qué, querés que te acompañe?", le preguntó extrañado Daniel. "No, me voy de casa. Me separé de mamá y me voy". Daniel se echó a llorar; Diana quedó paralizada por sentimientos que ni entonces ni después le resultó fácil analizar.

Piazzolla se mudó al Hotel Tres Sargentos, cerca de la Plaza San Martín; ese mismo día Daniel le llevó su ropa. El bandoneonista Rodolfo Mederos pudo entrever lo que le sucedía a Astor. A Mederos le habían robado el instrumento en un viaje en tren. López Ruiz le sugirió que le pidiera prestado uno de los tantos que tenía Piazzolla, advirtiéndole: "Mirá, se acaba de separar de su mujer". Mederos lo

llamó por teléfono y Astor le respondió “con voz medio mustia”, diciéndole que se pegara una vuelta por el hotel. “Y entré a una habitación, semi a oscuras, con algún resto de desayuno, y lo vi, tirado en la cama… Estaba verdaderamente quebrado”. Cuando recobró la compostura, Astor le habló a Daniel para decirle que le diera a Mederos “el bandoneón… el número tal, que está en el estante tal…”. Días más tarde le dijo: “Estaba pensando en venderlo. Así que si te gusta, me lo pagás como puedas, cuando quieras”. Pero cada vez que en el futuro Mederos le recordaba su deuda, él se negaba a aceptar cualquier pago.

Después de pasar unos días en el Hotel Tres Sargentos, Piazzolla alquiló un departamento en un sexto piso de la calle Carlos Pellegrini 979. Ese mismo mes de febrero hizo trasladar allí de la casa de Entre Ríos su piano Steinway (adquirido en 1963). Al poco tiempo compró un departamento en Avenida del Libertador 1088, 14º C, donde vivió hasta 1972, y empezó de cero. No fue fácil. Dedé era muy querida por sus amigos. Varios la llamaron para expresarle su apoyo; el violinista Antonio Agri estaba desconsolado, recuerda ella. Acudieron a los abogados y el 31 de octubre de 1967 (día que habría sido el de sus “bodas de plata”) los tribunales dictaron sentencia sobre la separación legal. No pudieron divorciarse, porque el divorcio en ese momento no era aceptado por las leyes argentinas. Cuando lo fue, veinte años más tarde, el matrimonio finalmente se disolvió, el 19 de febrero de 1988.

No sabemos cuánto tiempo permaneció Astor cautivado por la “jovencita divina”, pero sí que poco después salía con una mujer de alrededor de treinta años casada con un prominente hombre de negocios suizo. López Ruiz, que acababa de poner fin a su primer matrimonio, estaba cortejando a una nueva novia; durante un tiempo ambos salieron con Piazzolla y su amante. Astor le contó a Dedé que esta practicaba la magia negra, pero que por lo demás era “una señora como vos, así que respetala”. Evidentemente, el amorío fue bastante turbulento. Después de una pelea particularmente violenta, Astor fue a verla a Dedé con lágrimas en los ojos. “Pero, Astor, yo no soy tu madre, soy tu esposa”, lo increpó ella. La tensión de este amorío le

provocó a Piazzolla algún tipo de conmoción física. Su médico lo hizo internar para tratarlo como correspondía y luego fue a revisarlo para ver "si era analizable o no, psicoanalizable".[41] Astor estaba muy deprimido en ese momento y aceptó someterse a una psicoterapia. El terapeuta le dijo tajantemente que se deshiciera de esa mujer y se buscara otra. "¡Qué insensible! –bromearía Astor años después–. ¡Yo muriéndome de desesperación y él dándome esos consejos!".[42] La prensa casi no se enteró de lo que sucedía, aunque a comienzos de 1967 la revista *Gente* publicó una foto de la mujer con la que salía (ahí se la llamaba "Norma") con la leyenda: "la protagonista de algo lindo".[43] No pasó mucho tiempo después de esa foto sin que ese idilio "lindo" concluyera en forma abrupta. Piazzolla mostró los sentimientos profundos que sentía por Norma modificando el título de una obra que había compuesto en 1965, "Canto de octubre", a la que rebautizó con el apodo que le había puesto: "La mandrágora" –una planta venenosa–.

La conducta de Astor estaba cambiando drásticamente. "Comenzó a creer que era el galán de las películas", dice Hugo Baralis, y Daniel afirma que empezó a salir "con una cantidad impresionante de mujeres".[44] Sus viejos amigos, como Baralis o Máximo Perrotti, le manifestaron sus objeciones al respecto, pero no sirvió de nada. Estas perturbaciones emocionales, sumadas a las controversias que estaba suscitando su música, lo cargaron de una enorme tensión. Algunos de sus amigos suponían que había vuelto a aspirar cocaína. Sus parientes Horacio y Liebe Mártire recuerdan que hubo una época en que los iba a visitar a su departamento, se sentaba y parecía que iba a decirles algo, pero no podía y se iba. Con Ferrer y otros logró franquearse un tanto; les dijo que no recordaba haber estado nunca peor que en ese momento y se lamentó amargamente de la terrible soledad que sentía en el departamento de Avenida del Libertador. Estaba muy deprimido.

La próxima relación amorosa seria que tuvo Piazzolla después de Norma fue con la actriz, música y cantante Egle Martin, que tenía por entonces menos de treinta años y estaba casada con Eduardo "Lalo" Palacios, administrador de una estancia en la provincia de Corrientes. Egle era admiradora de Piazzolla desde hacía tiempo y lo había

conocido cuatro años atrás, en uno de los programas de televisión de "Pipo" Mancera. Poco después, mientras trabajaba en el filme de Daniel Tinayre *Extraña ternura* (1964) (una adaptación de un texto de André Gide), cierta vez que estaban en La Noche, persuadió a Piazzolla de que escribiera una canción para la película; él aceptó poner música a "Graciela Oscura", un poema del talentoso Ulyses Petit de Murat. La película se proyectó en el cine Monumental durante seis semanas en la primavera de 1964 y la canción, repetida en su transcurso varias veces, resultó ser su principal atractivo. La relación de Piazzolla con Egle le dio estabilidad emocional –o al menos así piensa Daniel, que se llevaba muy bien con ella–. Para Egle las cosas eran algo más complicadas. Lo que le estaba pasando con Piazzolla era "una salvación, una salvación del espíritu, del alma", comentó, pero aun así, ella era "muy feliz" con su marido. "Era muy difícil entender lo que pasaba. Era una pasión". Sin duda, la música fue un nexo fundamental entre ambos. Como Piazzolla le hizo saber a la prensa en varias oportunidades, tenía grandes planes de grabación con Egle, y llegaron a grabar un disco juntos para Philips en octubre de 1967.ak

A pesar de Norma y de Egle, en sus pensamientos Astor volvía con frecuencia a Dedé. Dedé se vio mezclada en su nueva vida de modo poco afortunado. El 31 de octubre de 1967, día de su separación legal, Daniel la llevó a almorzar a un restaurante céntrico. Astor se había puesto de acuerdo con Daniel para que se encontraran "imprevistamente" en la puerta del restaurante. Él y Dedé fueron a dar un paseo. En la calle Florida compró dos anillos de plata, uno para Dedé y el otro para él. "¿Por qué no vamos a mi departamento?", le propuso. Fueron. Astor puso un poco de música. Sucedió lo inevitable. Hicieron el amor y Dedé quedó embarazada. Ya tenía cuarenta años, y su médico le aconsejó que abortara. Cuando llamó por teléfono a Astor, que había estado fuera de la ciudad, para darle la noticia, él se rio: "¡Qué divertido! –exclamó–. Hubieran sido tío y sobrino de la misma edad", porque Diana había tenido hacía poco un varón. Este comentario cruel e insensible hirió a Dedé, quien cortó de inmediato.

Poco tiempo después Astor volvió a la carga. "¿Por qué no nos vemos una vez a la semana? –fue su nueva propuesta después de

comer juntos–. Yo cocino un pollito, hacemos el amor, escuchamos música, y después te vas". Ofendida, Dedé replicó: "Yo no soy una minita, soy tu esposa". Sin embargo, no dejaron de verse totalmente. A veces Astor la llamaba por teléfono, hubo una esporádica correspondencia y varias tentativas de reconciliación.

La ruptura del matrimonio fue catastrófica por donde se la mire. Dedé sintió que el mundo se le derrumbaba. Como dijo Liebe Mártire, "Astor le destruyó la vida a mi hermana", veredicto enfáticamente compartido por Poupée Wolff.[al] Los efectos que tuvo el divorcio en los hijos no fueron menos traumáticos. Ambos se fueron de la casa; Terry, el perro "bilingüe", fue regalado. Diana contrajo matrimonio al poco tiempo; para Daniel, los años que siguieron fueron una época de cierta confusión. Trabajaba como peón de estancia y también dirigió un restaurante en Villa Gesell, donde en un momento debió pasar un mes en la cárcel por una denuncia falsa de la policía local. El propio Astor se lamentaba sin duda de la decisión que había tomado. Nunca habló mal en público de Dedé. "Ella fue la que construyó a Piazzolla", declaró en 1974.[45] (Como Julio César o Charles de Gaulle, en sus declaraciones públicas solía referirse a sí mismo en tercera persona). Cuando iba a la casa de su prima Enriqueta Bertolami en Mar del Plata, se detenía ante los cuadros de Dedé colgados de las paredes y se ponía a contar qué bien le había ido a ella en las exposiciones. Los parientes marplatenses quedaron conmocionados por la ruptura. La prima Nelly Sorrentino casi no podía creer que "un matrimonio así" pudiera llegar a su fin. Nonina siguió guardándole cariño a Dedé, pero se puso del lado de su hijo. "Es Astor, es mi hijo", le dijo a Diana.

Pruebas y tribulaciones musicales

El 28 de junio de 1966 el Ejército depuso al presidente Arturo Illia, instaló en la Casa Rosada al general Juan Carlos Onganía y proclamó la "Revolución Argentina". Dijeron que retendrían el poder por toda una generación, y así lo hicieron por siete años. El general Onganía sentía una fuerte antipatía hacia los "intelectuales exquisitos". Atacó las universidades y persiguió a sus profesores, en especial sus departamentos científicos, de un modo a la vez gratuito y catastrófico.

También padecía una cierta obsesión por lo que a su juicio eran las encarnaciones del mal: los *nightclubs*, los jóvenes de pelo largo y las minifaldas.

No mucho después del golpe de Estado, el Quinteto tocaba en Sí, un club nocturno del barrio residencial de Belgrano. Una noche, cuando ya había terminado el espectáculo, Piazzolla estaba charlando con el pianista y el guitarrista cuando de pronto ingresaron algunos policías al local y les pidieron los documentos. Astor hizo un comentario sarcástico y de inmediato lo metieron en un automóvil y fue llevado a una comisaría. Recién fue liberado al día siguiente a las ocho de la mañana, después de una llamada a un amigo que trabajaba en la Casa Rosada. Muy enojado, insistía en que el oficial que lo había arrestado (y que hacía rato estaba durmiendo en su propia cama) lo llevara en auto a su casa. Le contó a López Ruiz que cuando estuvieron juntos en el auto le juró que si alguna vez se cruzaba con él sin su uniforme, "le iba a romper cada hueso de su cuerpo".[46]

La "revolución" del general Onganía tuvo muchos otros efectos; pero no hizo mella en la revolución musical de Piazzolla. Seguía habiendo polémicas en torno a su figura, pero él sentía que su revolución ganaba terreno. Como declaró al diario *La Nación* en 1967, al principio solo unos pocos apoyaron el tango de vanguardia, pero "ahora somos muchos los que luchamos por esta nueva corriente musical…".[47] En julio de 1969, en una mesa redonda en el Instituto Di Tella, sostuvo que ya no se consideraba "un músico de minorías"; había comprendido que "además de que gusten de mis obras pintores, escritores y los estudiantes… también les estoy gustando a los ejecutivos".[48] Y no solo a los ejecutivos: los productores de noticieros cinematográficos y televisivos usaban cada vez con más frecuencia fragmentos suyos como música de fondo.

No obstante, la prensa seguía centrada en la tensión entre la vanguardia y el mundo convencional del tango, porque eso era lo que le interesaba al público. En este conflicto clásico entre los conservadores y los modernos, la prensa, fiel a las formas, resolvió personalizar la cuestión: Piazzolla era el adalid evidente de los modernos; ¿quién mejor que Aníbal Troilo, el gran ídolo popular, para

representar a la tradición? Tanto Piazzolla como Troilo odiaban esta clase de estereotipos estúpidos. El respeto de Piazzolla por Troilo fue siempre casi absoluto, aunque por cierto pensaba que Pichuco no había renovado su arte y más adelante lo describió como "un sentimental" que se había quedado estancado en "su repertorio de 1940".[49] En esto era un poco injusto. Tal vez el dictamen fuera aplicable a la orquesta de Troilo, pero cuando este tocó con conjuntos más pequeños (el cuarteto con Roberto Grela y su propio cuarteto) llegó a su apogeo en los años sesenta, y sus ejecuciones en el bandoneón fueron espectaculares.

No importa lo que dijeran los diarios, el afecto de Troilo por Piazzolla nunca disminuyó. "Astor pudo ser mi hijo", declaró una vez. A veces se caía por el 676, donde bebía abundante whisky (su bebida favorita) y de vez en cuando se retiraba al baño de hombres para aspirar cocaína, otra de sus inclinaciones. ¿Y qué pensaba de la música que allí se tocaba? El periodista Edmundo Eichelbaum lo vio llorar varias veces de emoción en el 676. Sin embargo, en una oportunidad Troilo fue lo bastante indiscreto como para manifestar un sentimiento distinto: "No, pibe, eso no es tango", comentó, y esto llegó a oídos de Hugo Baralis. Su comentario cobró inmediata notoriedad y lastimó a Piazzolla, pero aun así la relación con Troilo siguió importándole mucho. En 1965, cuando escribió "Verano porteño", enseguida hizo un arreglo de la obra para la orquesta de Troilo. Al poco tiempo, los dos se encontraron en un café de la avenida Corrientes. "Gato –le dijo–, quisiera que me hicieras un arreglo de 'Verano porteño'". Piazzolla lo traía consigo bajo el brazo.[50]

Siguieron trabajando juntos de tanto en tanto. En diciembre de 1961, "olvidando rencillas, olvidando enojos", como expresó un diario,[51] aparecieron por Canal 11. Troilo anunció que tocaría "Lo que vendrá" en homenaje a Piazzolla, y lo invitó a sumarse a su orquesta. Piazzolla se conmovió tanto como el público. En la temporada de verano de 1970 (para anticiparnos un poco) ambos compartieron cartel en Mar del Plata. Piazzolla rindió tributo públicamente a Troilo al decir que era el hombre "que le puso pantalones largos al tango", la mayor figura de la década del cuarenta.[52] Como consecuencia directa

del espectáculo de Mar del Plata, el 24 de junio de 1970 sumaron fuerzas en un homenaje televisivo a Carlos Gardel en el 35º aniversario de su muerte, tocando los tangos "El motivo" y "Volver". Un directivo de la RCA-Victor quedó tan impactado que sugirió a Troilo que deberían grabar esas obras juntos. Piazzolla coincidió y en agosto se encontraron en los estudios de la RCA en la calle Moreno. Como recordaba dicho directivo, hubo "recuerdos, anécdotas, algunos chistes" mientras tomaban café. "El clima era ideal. Se fueron al estudio, se sentaron, y de pronto… comenzaron a tocar. ¡Cómo sonaba eso…! La emoción en el control era indescriptible… ¡Dos colosos!".[53] Cuando se lanzó el disco, un diario comentó que "este par de 'monstruos sagrados'" había puesto de manifiesto una concentración de tango puro que no tenía antecedentes.[54]

Los trastornos que estaba sufriendo Astor en el plano personal tuvieron graves efectos sobre su creatividad. Después de varios años de una producción extraordinaria, durante un lapso no escribió nada que fuera original. En 1966-1967 se las arregló para hacer un par de partituras para películas, pero no mucho más. Mientras tanto, seguía presentándose con el Quinteto. En octubre de 1964 volvieron al 676 (más adelante esta tanguería sería "Nuestro Tiempo") y Astor le informó a Ferrer que sus actuaciones tenían más éxito que nunca. En 1965-1966 trabajaron en otro lugar nocturno, Gotán, ubicado en un sótano de la calle Talcahuano. Allí tocaban también Juan Cedrón y Eduardo Rovira, así como un trío de jazz dirigido por el pianista Juan Carlos Cirigliano. De chico, Cirigliano había estado sentado en las rodillas de Piazzolla en una ocasión en que las tías de aquel, que lo habían llevado a un baile en el club Huracán, charlaban con el cantante Francisco Fiorentino, por quien ellas tenían idolatría. Con frecuencia, Astor lo había estimulado a Cirigliano como pianista, diciéndole "Seguí, seguí, que vas fenómeno".

El 8 de marzo de 1966, Rovira y Piazzolla tocaron en Gotán como parte del mismo programa. La prensa pronto olió que algo pasaba entre los dos. Rovira, con su enfoque austero e intelectual del tango, era considerado un posible contendiente de Piazzolla como líder vanguardista, aunque nunca pudo sacar partido de la calidad de su

obra; murió en 1980, a los cincuenta y cinco años. A principios de 1964 su grupo tocó después de Piazzolla en el 676, pero solo la primera noche, porque un grupo de fanáticos de Piazzolla, conducidos por el muy conocido pianista Enrique "Mono" Villegas, pidió que lo sacaran. Los dos conjuntos fueron presentados por Oscar del Priore. El Quinteto tocó primero. Mientras le estaba dejando el escenario al conjunto de Rovira, Piazzolla y este se abrazaron. Rovira habría de declarar más tarde que la presencia de Piazzolla había vuelto "inolvidable" esa noche. Sin embargo, Piazzolla y sus músicos se retiraron del local antes de que el grupo de Rovira terminara de tocar la primera obra.[55]

Por esa época, el Quinteto incursionó también en las provincias; como de costumbre, tuvo que participar en funciones especiales de diversa índole. En abril de 1966, por ejemplo, colaboró en la celebración del 50º cumpleaños de Alberto Ginastera en el Teatro San Martín, dentro de un programa en el que sus discípulos tocaban sus propias obras. El aporte de Piazzolla consistió en la serie del "diablo" de 1965. En agosto de 1967 (nos adelantamos un poco), el Quinteto estaba en una reunión de despedida al ministro argentino de Relaciones Exteriores, que iniciaba un viaje por el extranjero. Se había programado que una parte del desarrollo de la reunión fuera un debate entre Piazzolla y el público, moderado por el conocido periodista Bernardo Neustadt; pero no había entre los presentes ningún enemigo de Astor, con lo cual la audiencia terminó muy decepcionada.[56] Neustadt, que durante algunos años mantuvo una cierta amistad con Astor, una vez le pidió que en sus funerales tocara "Adiós Nonino".[57] Resultó ser que los funerales de Astor llegaron antes.

En la primavera de 1967, los trabajos de rutina de Astor se vieron súbitamente interrumpidos. El 17 de octubre estaba con Egle Martin en un estudio de grabación cuando de pronto tuvo un espasmo de dolor y debió ser internado para operarse de una hernia. Atribuyó el problema a una sesión informal de karate que había tenido con Daniel tres meses antes.[58] Cuando Daniel vino del campo para visitar a su padre convaleciente, se lo encontró yendo de aquí para allá con un

bastón que adentro tenía un sable, y que blandía furioso amenazando a todo el mundo. Antonio De la Torre, el agente artístico de Troilo, le puso el apodo de "rengo mufa". A Daniel esto lógicamente lo indignó. Astor le hizo un encargo: "Como yo no puedo porque estoy con la hernia, lo tenés que reventar a trompadas". En ese momento Troilo estaba tocando en un club nocturno abierto recientemente, el Relieve, en Diagonal Norte. Padre e hijo se subieron al Fiat 600 rojo de Astor y para allá fueron; Daniel subió las escaleras para enfrentarse con el adversario, mientras Astor se quedaba en el auto. De la Torre había sido luchador, y tanto por su estatura como por su peso tenía mucho más físico que Daniel. Le arrojó el humo de su cigarrillo en pleno rostro y le dio un puñetazo que lo hizo caer hasta la mitad de la escalera. Al llegar al auto, Daniel lo increpó a su padre: "¿Por qué no me dijiste lo que era [De la Torre]?". Astor gritó: "¡No me digas que te pegó ese hijo de puta!". Daniel tuvo que contenerlo para que no se fuera a hacerle frente a De la Torre él mismo.

No pasó mucho tiempo antes de que Astor retomara su trabajo. A fines de octubre, el Quinteto tocó en un festival de tango llevado a cabo en la tranquila ciudad de Olavarría. A comienzos de diciembre lo hizo en el Teatro Odeón de Montevideo, en un concierto auspiciado por la embajada argentina, y ese mismo mes participó en el festival Tango y Folklore realizado en Teodelina, provincia de Santa Fe.[59] El espectáculo debía continuar.

Pero estas exitosas actuaciones no hacían sino enmascarar un perturbador vacío creativo. La ruptura conyugal estaba cobrándose su precio. Probablemente por esta misma razón, Astor se embarcó en proyectos que de otro modo habría eludido. Uno de ellos fue el concebido por el editor Ben Molar, un incansable entusiasta del tango que tuvo la idea de asociar a poetas, músicos y pintores en un esfuerzo común en torno al tango: se le pondría música a una serie de poemas para grabar un disco llamado *Catorce con el tango* (1966), que iría acompañado de pinturas apropiadas. Piazzolla aceptó musicalizar el poema de Baldomero Fernández Moreno "Setenta balcones y ninguna flor". No se ocupó del arreglo ni eligió a los músicos para la grabación, y quedó bastante disconforme con el resultado.

Otro proyecto de este período puede incluirse entre las obras más prescindibles de Piazzolla. Aceptó grabar cuatro LP para el sello Phonogram (Philips) con el título *La historia del tango*, una "historia musical" que abarcaría todas las épocas del tango. Debido a desavenencias entre Piazzolla y la compañía grabadora, solo se completaron los dos primeros discos: 22 tangos clásicos interpretados por una orquesta reunida *ad hoc*. Uno de sus integrantes era el violinista José Carli, quien trabajó así por segunda vez con Piazzolla. (Carli era principalmente arreglador, y en los próximos veinte años tuvo encuentros periódicos con Astor). Participaron también López Ruiz, Agri y Díaz, así como el guitarrista Rodolfo Alchourron, músico de jazz que al ver los arreglos sintió, según sus propias declaraciones, una mezcla de nerviosismo y entusiasmo. Piazzolla no se esforzó en absoluto por imitar el estilo de los distintos períodos. Miguel Selinger recordaba que Santos Lipesker, director musical de la Philips, lo interrumpió en medio de la primera sesión de grabación para decirle: "Si esto es lo antiguo, ¿qué vas a hacer con lo moderno?". Piazzolla justificó el proyecto diciendo que era "un homenaje que le debía a toda esa gente que hizo algo por la música de Buenos Aires",[60] pero nunca lo recordó con agrado.

Destrozado por sus tribulaciones personales, Astor necesitaba urgentemente renovar su arte. Egle Martin logró hacer algo que le restauró la confianza en sí mismo. Esa renovación provino de un ámbito imprevisible. Casi siempre Piazzolla había incluido vocalistas en sus grupos, sobre todo porque era lo que la gente pretendía, aunque sus mejores momentos solían darse (lo mismo que en el caso de Duke Ellington) con las obras puramente instrumentales. Sin embargo, en los próximos años iba a vincularse más estrechamente que nunca con el mundo de las *palabras*. Estas palabras fueron las de Horacio Ferrer.

ai) Roberto Todd a MSA, 7 de julio de 2004.

aj) Gregory Tozian. Comunicación personal de Jocelyn Howells, viuda de Édouard Pécourt a MSA, 21 de marzo de 2016.

ak) "Graciela Oscura" fue grabada previamente por Tita Merello con Carlos Figari y su Orquesta Típica (1965).

al) Poupée Wolff falleció repentinamente el 30 de septiembre de 2009, en el geriátrico donde

había estado cierto tiempo. Dedé Wolff llamó a MSA para darle la triste noticia.

Piazzolla-Ferrer-Baltar
1967-1971

"El pope del vanguardismo accede al gran público".
Revista *Gente*, 1969

Piazzolla-Ferrer

Ya es hora de que Horacio Ferrer pase a primer plano. Nacido en Montevideo en junio de 1933 (era sobrino tataranieto por parte materna de Juan Manuel de Rosas), Ferrer descubrió durante su tránsito por la universidad que la poesía y la música de tango, en especial la más reciente, le atraían más que los cursos de arquitectura. Cuando en 1948 Piazzolla tocó en el Café Ateneo de Montevideo, Ferrer, que era entonces un adolescente, se acercó para felicitarlo al término del recital. Seis años después el tangófilo Luis Adolfo Sierra le procuró la dirección de Piazzolla en París y Ferrer le escribió una poderosa carta de *fan*, que Astor respondió debidamente desde el Hotel Fiat. El encuentro de ambos en Montevideo en abril de 1955 (del que ya hemos dado cuenta) fue el primero de una larga serie en los años que siguieron.

En el verano de 1955-1956, Ferrer fue a pasar varias semanas a Mar del Plata para reponerse de un revés sentimental y allí mantuvieron interminables charlas entre los espigones y las rompientes mientras Astor pescaba. Ferrer organizó la presentación del Octeto en el Club de la Guardia Nueva y también lo presentó en una tormentosa sesión en la Sala Verdi de Montevideo. Por esa época, Piazzolla estaba muy interesado en el Club, que siempre estuvo a su disposición a comienzos de la década de 1960 cada vez que el Quinteto visitó la ciudad. En 1966, Ferrer publicó un pequeño volumen de poemas titulado *Romancero canyengue* y le dedicó uno de los poemas de la colección; el libro fue del agrado de Astor y comenzaron a pensar en una colaboración entre ambos.

En sus etapas de tribulaciones personales, Astor solía consultar a Horangel, el astrólogo más conocido de la Argentina. En un programa de televisión, Horangel le dijo que su "mala época" llegaría a su fin

cuando alguien golpeara imprevistamente a su puerta. El 1º de diciembre de 1967, estando en Buenos Aires a raíz de que el periódico uruguayo para el que entonces trabajaba, *El País*, estaba atravesando un *lock-out*, Ferrer fue a visitar a Piazzolla en el departamento 14º C de Avenida del Libertador 1088, y como el timbre no funcionaba, golpeó la puerta. Piazzolla lo recibió "con unos ojos de alucinado", como si su llegada fuera providencial.[1] En ese momento estaba con él Egle Martin, conversando sobre la música que Astor le pondría a una historia que ella le había esbozado. Ferrer se incorporó a la charla y Astor le contó que en un breve viaje a Río de Janeiro había asistido a un espectáculo en Zum Zum, en el que Vinícius de Moraes y otros artistas brasileños combinaban la música y la poesía en una mezcla atractiva. El Zum Zum gozaba de un justo renombre a mediados de los años sesenta. "*Quem não viu esse show?*", pregunta retóricamente el biógrafo de Vinícius.[2]

¿No podía hacerse algo semejante para Buenos Aires "con temas porteños, con temas del río"? Egle Martin recuerda que Astor le transmitió a Ferrer la historia que ella había esbozado. "¿No querés que la desarrolle un poco?", le inquirió Ferrer a Egle. "Cómo no… tomá, desarrollala, hacé lo que quieras", fue la respuesta de ella. Desde su colaboración con Ana Itelman, Piazzolla había andado detrás de alguna obra de ballet o teatral, tal vez como *West Side Story*, que tanto le había impactado en Nueva York; parecía que ahora se le daba esa oportunidad. Esa misma noche, en la modesta pieza que ocupaba en un hotel de la calle Florida, Ferrer bosquejó algunas ideas que al día siguiente le mostró a Piazzolla. Al regresar a Montevideo (el *lock-out* de *El País* había concluido), comenzó a borronear el texto de una "operita"; en diciembre y enero lo pasó a máquina y leyó algunos fragmentos a un grupo de amigos que se reunían con él los lunes por la noche. Astor y Egle concurrieron a uno de estos encuentros y esa noche Piazzolla compuso uno de los principales temas musicales de la operita. Egle estaba totalmente involucrada en el proyecto; Ferrer lo llamaba por teléfono de vez en cuando para pedirle su opinión sobre ciertos versos.

El proyecto le infundió a Astor un nuevo vigor. A mediados de

enero de 1968 disolvió temporariamente el Quinteto. "Siento la necesidad física de renovarme", declaró.[3] En febrero, él y su amigo Miguel Selinger pasaron las vacaciones con Ferrer y su esposa en una casa que los padres de Ferrer tenían en el pequeño balneario uruguayo de Parque del Plata, y trabajaron fervorosamente en la operita, que ya había sido bautizada *María de Buenos Aires*. El título se les ocurrió mientras nadaban cerca de la playa de Carrasco, en Montevideo. En la casa no había piano; Piazzolla la compuso en el bandoneón. Por las noches, iban a menudo a relajarse un poco en el pequeño cine de Parque del Plata. Una de las películas que vieron allí fue *Le Roi de Coeur* (1966), de Philippe de Broca, que les impresionó mucho por su notable atmósfera surrealista.

Terminaron la obra en el departamento de Astor. Ferrer, quien ya había resuelto establecerse en forma permanente en Buenos Aires, se trasladó allí el 1º de abril y se quedó en el departamento hasta que la obra estuvo terminada. Trabajaban día y noche, interrumpiendo solo para incursionar en el restaurante La Barra, que quedaba a una cuadra por la Avenida del Libertador. Cuando la mayor parte del libreto estuvo escrita, Ferrer le hizo a Astor algunas sugerencias musicales, del tipo de "acá me gustaría un clima como el de 'Milonga del ángel', acá me gustaría un clima como 'Verano porteño'", etcétera. Es casi seguro que Piazzolla pensaba para el papel masculino de la operita en Raúl Lavié (quizás el más talentoso cantor de tango de su generación), pero este se había ido a trabajar a México y entonces decidió ofrecérselo a su ex vocalista Héctor De Rosas. Por supuesto, Egle haría el papel de María; la prensa se dio cuenta de este hecho; conflictuada entre Astor y su marido Eduardo "Lalo" Palacios, Egle empezó a abrigar algunas dudas. La crisis estalló en la Navidad de 1967. En un lenguaje que refleja su propia indecisión al respecto, Egle cuenta que Piazzolla

> lo enfrentó a Lalo. Estábamos en la casa de él. Nos había invitado a comer. Lo que pasó complicó las cosas, porque él, lo que hizo, fue decir: "Lalo, te pido la mano de Egle". Estábamos en la terraza [de] esa casa que conocía tanto… Yo tuve miedo. Lalo era una persona que me quería mucho, yo también a él, era muy fuerte, porque [yo]

> lo respetaba mucho a Astor… [Astor] le dijo: "Porque ella es la música, ella no puede pertenecer a nadie, no, ella es la música, ella es música, ella necesita estar con la música, que soy yo. Porque vos no le podés dar lo que yo le puedo dar". Fue muy duro, terrible… ¿Qué podía hacer Lalo? Lalo no supo qué hacer. Y yo le dije, en un arranque de ser humano, señora, ama de casa, mujer, madre de hijos, le dije: "Me voy con vos". Entonces yo me fui al campo, porque no sabía qué hacer.

La prensa agrandó el asunto enormemente. Según algunas crónicas, Palacios arrastró a Egle, revólver en mano, a su estancia de Corrientes y puso rejas en las ventanas de la casa.[4] Los *disc-jockeys* no cesaban de pasar por radio las versiones de "Graciela Oscura" (la canción "de ellos"). Astor creyó en algunas de estas crónicas; envió a la estancia una carta implorante; Egle le contestó en forma amable. Palacios estaba furioso con las notas que difundía la prensa, en especial la de la revista *Gente*, en la que se aseguraba que había sorprendido a Egle y Astor en la cama y los había amenazado con un revólver. Inició un juicio que ganó, y donó la suma que le correspondía por daños y perjuicios a sociedades de beneficencia. En cuanto a Piazzolla, "lo quería matar", dice Egle; lo cierto es que ambos hombres tuvieron al menos una tempestuosa reunión de la que no sobrevivieron detalles.

Este episodio lo dejó a Piazzolla muy deprimido. Una foto de Egle estuvo colgada durante varios meses en las paredes de su departamento.[5] El 17 de marzo, junto con Ferrer, le garabatearon una nota en la que le decían: "Un abrazo interminable de quien siempre te recuerda. Astor. Con un beso para quien, eternamente, es mi María. Horacio".[6]

Pero era urgente encontrar una reemplazante para el papel femenino de *María de Buenos Aires*, y ya habían hallado a la persona justa. Una noche, Piazzolla, De Rosas y un amigo pianista, Osvaldo Tarantino, fueron a Nuestro Tiempo (el ex 676) para escuchar a una joven cantante de folklore con voz de contralto. "Salió una chica esbelta, atractiva, se cruzó de piernas, con una guitarra, y empezó a cantar", recuerda De Rosas. A él le parecía la cantante ideal. "¿Qué te parece?", le preguntó a Astor. "¡Qué gambas tiene… qué gambas

tiene!", fue la respuesta. Su nombre era Amelita (María Amelia) Baltar. Tenía alrededor de veinticinco años y una presencia electrizante en el escenario; le estaba yendo muy bien en el mundo de la música folklórica.

Cuando le presentaron a Piazzolla, Amelita no se mostró muy entusiasmada. Él le tomó una prueba en casa de unos amigos en Avenida del Libertador. Cuando llegó el día en que cumplía 47 años (el 11 de marzo de 1968), la invitó a comer afuera. Fueron a Hoyo 19, en la avenida Callao, donde bastante abruptamente Astor le comunicó: "Bueno, sos 'María'".[7] Amelita comentó más tarde que era "gordito, medio peladito, muy simpático", y que se había sentido moderadamente atraída por él. Lo invitó a bailar a Snob y terminaron la noche en el departamento de Piazzolla haciendo música y tomando whisky. En las semanas que siguieron, Amelita se reunió con Piazzolla, Ferrer y De Rosas para los preparativos finales de *María de Buenos Aires*. Muy pronto se identificó apasionadamente con el papel de María. "No había tenido una juventud maravillosa –explicó–, entonces proyecté y canalicé en ese personaje una cantidad de cosas, me metí mucho".

Para las diez obras de que constaba la operita, Piazzolla agregó al Quinteto otros seis músicos: Néstor Panik (viola), Víctor Pontino (violonchelo), Oscar Emilio "Cacho" Tirao (guitarra), Arturo Schneider (flauta), José "Pepe" Corriale (percusión) y Tito Bisio (vibráfono y xilófono). Corriale ya había grabado con Piazzolla música de películas; Panik fue convocado mediante una llamada telefónica a Nueva York, donde se hallaba en ese momento. Tirao, que entonces tenía veintisiete años, era un guitarrista con experiencia en varios géneros, que poco después se sumaría al Quinteto. Un lunes Piazzolla lo llamó de repente y él le preguntó cuándo serían los ensayos. "Tenemos fecha de largada el día viernes, y el miércoles es el primer ensayo", le respondió.

María de Buenos Aires narra el nacimiento y muerte de María, figura femenina simbólica, cuyo espíritu da a luz luego a una segunda María. Ferrer colmó el libreto de cautivantes estereotipos porteños de todas las épocas, de su propia creación. Algunos eran claramente

surrealistas, como el del payador, el de un joven “con mucha calle” (“Porteño Gorrión con Sueño”), regentas de prostíbulos, ladrones, borrachos, marionetas, fabricantes de pastas, albañiles-magos y, por si fuera poco, un coro de psicoanalistas. (Buenos Aires es la ciudad con mayor cantidad de psicoanalistas per cápita en todo el mundo). El violista Néstor Panik confiesa aún hoy que la historia narrada en la obra no tiene para él ni pies ni cabeza –sentimiento este que el propio Piazzolla insinuó más adelante en más de una ocasión–.

Pablo Zinger nos dice:

> Mi interés en la poesía de Horacio Ferrer, en las versiones musicalizadas por Astor Piazzolla, data de largos años atrás. *María de Buenos Aires* es mi pieza musical favorita y la he dirigido desde el piano muchas veces, en muchos países. También he estado a cargo de preparar a los cantantes y de determinar el tono teatral de las producciones, lo cual ha requerido una clara comprensión de los textos de Ferrer, tanto en el sentido general (¿De qué se trata toda la obra?) como en sus detalles (¿Qué quiere decir esta palabra o frase?). Ferrer no es un poeta fácil de comprender, por sus metáforas, símbolos y referencias locales, y por su uso del lunfardo, el argot único y multilingüe de Buenos Aires y Montevideo y del tango. Ferrer no solo utilizó el lunfardo, sino que lo desarrolló, creando a veces una especie de “ultra-lunfardo” (mi propio término). *María de Buenos Aires* es una obra muy influenciada por el catolicismo, pero un catolicismo que no pudo ser aceptado por la Iglesia católica argentina en 1968. Ferrer crea su propia, idiosincrática reinterpretación del dogma católico. El tema central de *María* es la Concepción Inmaculada: el espíritu de la muerta María queda embarazado por la acción de El Duende, un poeta muerto de hambre, interpretado por Ferrer en el estreno y muchas otras producciones. De esa forma, el Poeta –y Ferrer mismo– se convierte en el Espíritu Santo…[am]

Laura Escalada Piazzolla en cambio afirma que María es la ciudad de Buenos Aires, en realidad, la historia de nuestra joven Latinoamérica. *María de Buenos Aires* cuenta la historia de la ciudad

capital de la Argentina, fundada en 1536 bajo el nombre de Puerto de Nuestra Señora Santa María del Buen Aire, situada en la ribera derecha del Río de la Plata. La forma corta "Buenos Aires" se empezó a usar en el siglo XVII.an

Sin embargo, la operita incluye algunas de sus composiciones más evocativas y delicadas: el propio tema de "María", la canción que el espíritu de María le canta a los árboles y chimeneas de su barrio pobre (canción que "destruía" a Amelita cada vez que la interpretaba), el coro de los psicoanalistas, la cadenciosa "Milonga de la anunciación" (un gran éxito de audiencia) y una "Fuga y misterio" puramente instrumental para el Primer Acto, obra maestra de construcción de una fuga, con reminiscencias de ciertas secciones de las *Variaciones Goldberg*. Esta última tuvo una larga vida independiente como "cortina" de un afamado programa de televisión, *Tiempo Nuevo*, de Bernardo Neustadt, que comenzó un año más tarde.[8]

La operita fue estrenada en la Sala Planeta de la calle Suipacha el 8 de mayo de 1968. La reacción de los críticos fue heterogénea. "Un ejercicio de impecable presentación", declaró el de *La Nación*, a quien le molestaron empero las imágenes fotográficas proyectadas en su transcurso. El de *La Prensa* sostuvo que la operita era poco más que "dos horas con un cuadro inmutable donde músicos, recitante y cantantes permanecen en riguroso estatismo". Uno de sus argumentos era para tener en cuenta: en su primera puesta en escena, la obra era en realidad un oratorio más que una ópera, aunque se la llamara "operita". El crítico de *Primera Plana* elogió la música –"una riqueza que, por momentos, parece inagotable"–, pero afirmó que en sus recitados Ferrer parecía un "candidato político en busca de votos".[9] La revista *Gente* recabó la opinión de conocidos músicos y letristas de tango. Para el periodista y poeta León Benarós, la obra era "una ópera con mayúscula". El director Armando Pontier aprovechó para asestar un golpe a sus compatriotas al decir que si le hubieran puesto a la obra el rótulo *Made in England*, el teatro habría estado repleto. El gran letrista de tango Homero Expósito felicitó irónicamente a Ferrer por haber creado un estilo: "Cuando un poeta logra el estilo, casi llega a ser poeta". Los juicios de los veteranos Osvaldo Fresedo y Julio De

Caro fueron, en general, positivos.[10]

"Esto es fuera de serie. Yo me emocioné, me emocioné", le comentó a Pepe Corriale el gran poeta lunfardo y cultor del tango tradicionalista Julián Centeya. A pesar de las diferencias que habían tenido en el pasado, Centeya felicitó cálidamente a Piazzolla luego de la última función. Leopoldo Federico asistió a cinco o seis funciones y todas las veces le brotaron lágrimas.[11] También Santos Lipesker, director artístico del sello Philips, se conmovió hasta las lágrimas. Piazzolla recordaba con orgullo una ocasión en que varios artistas brasileños se presentaban en Buenos Aires (Vinícius de Moraes, Baden Powell, Elis Regina, el Cuarteto em Cy, el guitarrista Oscar Castro-Neves y otros) fueron a verlo y al término de la función se pusieron de pie para aplaudir mientras el resto del público permanecía sentado.[12]

Vinícius de Moraes lanzó su expresión habitual de aprobación, bastante común entre los músicos: "*Filho da puta!*". "Es la cosa más linda que me dijeron en mi vida", le confió Piazzolla durante el intervalo.[13] Cuando terminó el espectáculo, Astor, Ferrer, Amelita y algunos músicos brasileños invadieron el departamento del médico y músico Eduardo Lagos en la calle Paraguay, y lo sacaron de la cama. Fue una noche memorable en que todo el mundo tocó o cantó algo. Vinícius proclamó la urgente necesidad de crear una isla especialmente destinada a los "hijos de puta". Más adelante aseguró que traduciría *María de Buenos Aires* al portugués, pero por lo que sabemos, nunca lo hizo.

A fines de junio la operita seguía en cartel, a veces con sala llena,[14] pero al poco tiempo la cantidad de público comenzó a disminuir en forma alarmante. No obstante, aun cuando había menos del 10% de las butacas ocupadas, Piazzolla insistía en que el espectáculo debía continuar. "En ningún momento estaba deprimido –asegura Héctor De Rosas–. Estaba muy agotado, muy agotado; ¡pero tenía un espíritu tan tremendo!". A De Rosas le causaba admiración.

La operita bajó de cartel en agosto, pero no pasó al olvido. En diciembre se la difundió por radio, y Piazzolla tenía fe en que la Philips (sello con el cual todavía estaba bajo contrato) quisiera grabarla; pero las lágrimas de su director artístico no bastaron para

que se concretara el proyecto. El que aceptó hacer una grabación que sería comercializada cuando terminara el contrato de Piazzolla con Philips fue Alfredo Radoszynski, propietario del nuevo sello Trova. En un momento de la grabación, Oscar López Ruiz, que era el director musical de Trova, se volvió hacia Radoszynski y exclamó: "¡Es Bartók! ¡Solamente Astor puede crear algo así!". Cuando el disco doble finalmente vio la luz, Radoszynski salió en una breve gira de promoción por Bahía Blanca, Mar del Plata y Rosario con Piazzolla y Ferrer. Dos de las obras originales nunca se grabaron: "Esquerzo Yumba de las tres de la mañana" y "Fábula de la rosa en el asfalto".ao

Eduardo Lagos, médico y músico, estaba grabando entonces para Trova: "¿Por qué no grabamos una cosa juntos?", le propuso un día a Piazzolla. La gente de Trova se entusiasmó con esta perspectiva. Astor se sumó al grupo de folklore moderno de Lagos para realizar una sesión de grabación a altas horas de la noche, "pero Astor no tenía onda folklórica", declaró Lagos.

> Le costaba mucho entrar [en clima], y nos pasamos hasta las cinco de la mañana intentando grabar una chacarera. Fue tan feo el resultado que el mismo Astor me dijo: "Che, yo no tengo el swing que tienen ustedes para esto. Así que disculpame, pero…". Y yo estaba de lo más deprimido.

Un intento posterior fue más fructífero y finalmente el grupo se las ingenió para grabar con Piazzolla dos zambas de Lagos.

La puesta en escena de *María de Buenos Aires* casi llevó a Piazzolla a la quiebra. Sin duda, debieron ayudarlo sus amigos y admiradores, como el abogado Raúl Bercovich (a quien Astor llamaba "nuestro mecenas") y el empresario Jorge "Fino" Figueredo, quien les prestó una suma "importante" cuando el sindicato de músicos amenazó con interrumpir el espectáculo si no se les pagaba a los músicos. (Amelita Baltar cree recordar que durante el último mes no recibió absolutamente ninguna suma). Hermenegildo Sábat, el impar caricaturista rioplatense, contribuyó con un póster llamativo. A Daniel Piazzolla le encargaron el sonido y la distribución de volantes por todo Buenos Aires. Miguel Selinger y Diana Piazzolla cantaban en el coro.[15] Astor debió invertir

cuatro millones de pesos (unos 11.500 dólares), vender su auto y solicitar un crédito de Sadaic. Sin embargo, era "mucho más importante estar seco y con *María de Buenos Aires* que haber hecho un bodrio y estar lleno de plata", le confesó al periodista Alberto Speratti.[16]

Speratti realizaba entonces (entre julio y octubre de 1968) una serie de diez entrevistas "en profundidad" con Piazzolla para un libro de pequeño formato que llevó por título *Con Piazzolla* (1969). Aunque Astor llegó posteriormente a tener una pobre opinión de este,[17] su utilidad para el biógrafo es obvia ya que brinda una valiosa "imagen cristalizada" del músico cuando este se encontraba casi en la mitad de su carrera. Speratti había oído decir que Piazzolla era "poco asequible, poco cordial", pero se llevó una agradable sorpresa: "Bebiendo whisky o ginebra, fumando, expandiéndose en gestos, cambios de voz, cruces y descruces de piernas y una simpatía radiante, contagiosa, tensa, Astor Piazzolla se prestó a la experiencia aportando su constante vitalidad…", escribió. Le llamó mucho la atención el departamento de Avenida del Libertador, con su reproducción del *Guernica* y un dibujo de Piazzolla por Sábat colgando en las paredes, su mobiliario "estilo rústico español" y una variedad de objetos interesantes esparcidos por doquier: fotografías, biografías de músicos, chops de cerveza, algunas de las tallas en madera hechas por Nonino y varias pipas. Astor había empezado a coleccionar pipas luego de su visita a Londres en 1964. No solo las usaba, sino que le gustaba exhibirlas; como les sucede a la mayoría de los fumadores de pipa, limpiarlas era para él una ocupación tediosa.[18]

El fumador de pipa reconstituyó el Quinteto y volvió a su ronda normal de presentaciones: lugares nocturnos de Buenos Aires, giras por las provincias, viaje a Montevideo (abril de 1969). En esos meses dirigió asimismo un conjunto alternativo para tocar en Buenos Aires y, en menor medida, en las provincias; era un sexteto integrado por dos miembros del Quinteto (Agri y Kicho Díaz) más el guitarrista Rodolfo Alchourron, el pianista Gustavo Kerestezachi (que se había presentado con su trío en el 676) y el percusionista Carlos "Pocho" Lapouble. El repertorio básico del sexteto eran las composiciones de *María de*

Buenos Aires, cantadas por De Rosas y Amelita. (Luego de su participación en la operita, esta última había vuelto al folklore, presentándose de modo regular en el local Poncho Verde). Alchourron estaba cautivado por la música de Piazzolla; aunque nunca tuvo una aproximación personal a él, musicalmente lo deslumbraba. "Me sensibilizaba muchísimo", manifestó. "Pocho" Lapouble había tocado en el 676 con conjuntos de jazz y se entendía a las mil maravillas con Astor. Este le explicó que para el nuevo conjunto lo que quería, sobre todo, era swing, y agregó: "Que toques y te diviertas"; y Pocho siguió su consejo; declara que hasta el día de hoy fue la más "potente" de todas sus experiencias musicales. En una oportunidad interrumpió un solo de Agri al comenzar su parte demasiado pronto, y Astor le dirigió una gran sonrisa diciéndole: "A veces te tenés que equivocar".

Pero si bien Piazzolla disfrutaba mucho con el sexteto, ya estaba pensando en nuevas colaboraciones como la que había generado *María de Buenos Aires*. Le atraía mucho la idea de seguir trabajando con Ferrer. De cualquier modo que se la mire, fue la colaboración profesional más importante de su vida, y en los años siguientes le insumiría gran parte de su tiempo. Entre 1968 y 1972 ambos escribieron más de veinte canciones, y a principios de la década del ochenta se les sumaron otras. Trabajaban muy bien juntos. "Somos como un matrimonio bien avenido", le dijo una vez Astor a Ferrer. Naturalmente, había entre ellos rispideces como en todos los matrimonios, pero eran más que compensadas por el deleite que les causaba terminar una obra, momento en el cual, según recuerda Ferrer, "la felicidad y la algarabía nos empujaban a una suerte de danzas faunescas en torno del piano".[19]

Algunos de estos temas fueron éxitos de inmediato; el primero de todos fue el vals nostálgico "Chiquilín de Bachín". El restaurante Bachín era muy frecuentado por Ferrer, Astor y Amelita, por algunos amigos como el diplomático Albino Gómez y el pianista de jazz "Mono" Villegas. "Tenemos un valsecito", le comentó Piazzolla a Eduardo Lagos el día en que se armó la bulliciosa fiesta con los brasileños en la casa de este; allí fue donde Amelita lo cantó por primera vez:

Por las noches, cara sucia
de angelito con blue jeans,
vende rosas en las mesas
del boliche de Bachín…

La renovación creadora que estaba viviendo Piazzolla en 1968-1969 quedó notablemente confirmada por su labor para el cine. En 1968 escribió una llamativa obra en tres movimientos, *Tangata* (dedicada al coreógrafo Oscar Araiz, quien había recurrido a su música para un ballet que Ana Itelman había presentado poco tiempo atrás en Buenos Aires), destinada a un documental sobre el tango que no llegó a estrenarse; también escribió música convencional para la película de Fernando Ayala, *La fiaca*, estrenada en marzo de 1969. Su movimiento intermedio es uno de los más delicados aportes de Piazzolla en una vena elegíaca. Entretanto, un proyecto cinematográfico mucho más interesante lo requería. El pintor uruguayo Carlos Páez Vilaró, que vivía entonces en París, estaba rodando un filme experimental titulado *Une pulsation*, sin diálogos ni argumento: una pulsátil secuencia de imágenes puras tomadas durante un viaje por todo el mundo que Páez Vilaró realizó con su colaborador, el millonario francés Gérard Leclery, en una goleta alquilada. La idea original de Páez Vilaró fue pedirle la música a Ennio Morricone, pero un día, mientras se encontraba en un laboratorio cinematográfico de Saint Cloud, mencionó al pasar el nombre de Piazzolla y un especialista francés en montaje exclamó: "¡Ese hombre es un genio!". Páez Vilaró llamó a Buenos Aires para ver si el genio estaba interesado en su película.[20] Lo estaba.

La suite de "pulsaciones" resultante fue grabada por un conjunto *ad hoc* que integraron algunos músicos de la operita junto con Dante Amicarelli (el primer pianista de jazz que apareció en la televisión argentina, en 1953),[21] el violonchelista José Bragato y el violista Simón Zlotnik. Cuatro de las "pulsaciones" aparecieron muy pronto en un LP de Trova, junto con una suite instrumental tomada de *María de Buenos Aires*. Estas fueron las últimas grabaciones de Piazzolla con

Trova. Le envió un casete a Páez Vilaró adjuntándole una nota en la que se leía: "Gracias a la libertad que me diste me siento un nuevo Piazzolla".[22] En los dos años siguientes, ambos intimaron bastante. Piazzolla visitó la mágica construcción levantada por Páez Vilaró en un promontorio rocoso cercano a Punta del Este, a la que el artista uruguayo había bautizado "Casapueblo", y escribió allí un tango. Carlos Miguel, hijo de Páez Vilaró, fue uno de los integrantes del equipo de rugby uruguayo cuyo avión se estrelló en la cordillera de los Andes en octubre de 1972 –la tragedia más renombrada del año–, y Piazzolla le envió un telegrama en el que le decía: "el dolor que siento por la muerte de tu hijo, desde hoy está en mi música". Por fortuna, ese mensaje fue prematuro: Carlos Miguel fue uno de los dieciséis sobrevivientes de la tragedia, rescatados después de setenta días en medio de la nieve, en los que se alimentaron de los cuerpos de sus compañeros de viaje que habían muerto.

Piazzolla estaba de nuevo en la búsqueda de un sitio estable donde hacer su música, más o menos como lo había sido el 676. Con su amigo "Fino" Figueredo exploró algunos posibles lugares, pero sus planes para fundar una "tanguería" se desbarataron debido a que un tercer socio vital se largó de repente hacia los Estados Unidos. No obstante, pronto se les presentó una nueva oportunidad. Michelangelo, inaugurado en 1964, se trasladó en mayo de 1969 al barrio de San Telmo, donde ocupó tres sótanos del siglo XVII que habían formado parte de un puesto aduanero de la época colonial. Entre las expresiones musicales que ofrecía Michelangelo estaban el tango, el folklore, el jazz y la música de cámara. El Quinteto tuvo allí presentaciones regulares con De Rosas y Amelita en la parte vocal, aunque aquel se fue sintiendo cada vez más excluido; pensaba que Amelita se estaba luciendo a costa de él ("era competir con la esposa del director", dijo) y finalmente dejó el grupo.

Salvatore Accardo estaba de gira por varios países de Latinoamérica, con el pianista Alfredo Rossi, y en julio de 1969 se encontraban en Buenos Aires. Néstor Panik, un violista argentino y amigo de Accardo que había tocado con Piazzolla, lo llevó una noche a Michelangelo. Desde las primeras notas, Accardo comprendió que

estaba frente a un músico realmente extraordinario, particularmente impresionado por el increíble sentido del ritmo de las composiciones de Piazzolla. También lo atrajo particularmente el sonido del violín que tocaba con Astor: Antonio Agri, de origen italiano, de Calabria. En el intervalo, a Accardo le presentaron a Amelita Baltar. Al final del concierto, Panik le presentó a Piazzolla. “Es un verdadero honor que usted haya venido a escucharme a mí”, le dijo a Accardo, agregando que, como gran amante de la música clásica, había asistido a su concierto en el Teatro Colón. Accardo y Piazzolla hablaron de música y más hasta las tres de la mañana. Se iba por un compromiso fuera de la Argentina, pero regresó a Buenos Aires para ofrecer el último concierto de la gira. Invitó a Piazzolla, quien le dijo: “Voy a escribir algo para ti”. Durante el intervalo del concierto, Astor fue al camarín de Accardo y le dio una partitura, la “Milonga en re”, para violín y piano. Tanto Rossi y Accardo volvieron al escenario para la segunda parte del concierto y, al final, el público pidió bises. Algo emocionado, Accardo anunció que tocarían la “Milonga en re” de Astor Piazzolla. Fue un gran éxito. Astor, que no esperaba esto, se fue al camarín de Accardo y le agradeció con lágrimas en los ojos. Después del concierto, Astor los invitó a su casa. La fecha era el día en que el hombre llegó por primera vez a la Luna, el 20 de julio de 1969. Emocionados y transportados, cautivados, miraron juntos en la televisión las imágenes de Neil Armstrong dando sus primeros pasos en el suelo lunar. Ese día marcó el nacimiento de una gran relación entre Salvatore Accardo y Astor Piazzolla.[ap]

Piazzolla recomendó a José Domingo Ledda, afinador habitual de su piano Steinway del departamento de Avenida del Libertador, para que trabajara en Michelangelo, y Ledda permaneció allí diez años. Su primera tarea consistió en bajar el piano un cuarto de tono para que pudiera estar afinado con el bandoneón. Al poco tiempo, desgraciadamente, el pianista Osvaldo Manzi sufrió un accidente y Piazzolla recurrió enseguida a Juan Carlos Cirigiliano, de cuyo trío tanto había disfrutado en 1966 en Gotán; le prometió que para sus primeras participaciones tocarían un “repertorio fácil”. A veces, también tocaba con el Quinteto el pianista Dante Amicarelli, para

quien Piazzolla hizo un arreglo de una soberbia introducción rapsódica a "Adiós Nonino" que duraba 150 segundos. Le pidió a Miguel Selinger que lo acompañara a la casa de Amicarelli. "Si lo toca de primera me corto las venas", le comentó. Cuando llegaron, Amicarelli puso la partitura sobre el piano y dijo: "Lindo arreglito", tras lo cual lo tocó de entrada sin dar marcha atrás, para desconsuelo de Piazzolla.[23] En los estudios de grabación de Buenos Aires era y aún hoy es difícil encontrar un buen piano para un solista de la jerarquía de Amicarelli. Se decidió alquilar un piano de gran cola para grabar esa introducción genial y el resultado fue excelente. Forma parte del disco *Adiós Nonino* del Quinteto, de 1970.aq

Piazzolla escribió una obra titulada "Michelangelo 70" en homenaje a la nueva encarnación del lugar, aunque en 1989 le dijo a Tony Staveacre que la obra era también un homenaje a Miguel Ángel. Allí estrenó Amelita el primer grupo de obras compuestas por Piazzolla y Ferrer, incluyendo una trilogía de "baladas": "Balada para mi muerte", "Balada para él" y la más famosa, la "Balada para un loco".

"Balada para un loco"

La "Balada para un loco" fue el segundo éxito del dúo Piazzolla-Ferrer, y de lejos el mayor que jamás tuvieron. Esa canción "trazó para siempre una línea divisoria entre el tango anterior y el posterior a Piazzolla".[24]

Según el cantante Raúl Lavié, marca "el comienzo de una época totalmente distinta para la música nuestra, la música del tango".

¿Fue acaso una respuesta latinoamericana al desafío de los Beatles, una especie de "A Day in the Life" argentino?

Ya sé que estoy piantao, piantao, piantao,
¿no ves que va la luna rodando por Callao,
que un corso de astronautas y niños, con un vals,
me baila alrededor?… ¡Bailá! ¡Vení! ¡Volá!

La idea se le ocurrió a Ferrer mientras caminaba, un poco melancólico, por las calles porteñas. Primero le surgió la frase clave de

la canción: “Estoy piantao, piantao, piantao…”; una semana después ya había cobrado forma la balada. Ferrer descartó varias líneas posibles, entre ellas “Ayer he visto a un beatle mordiendo un bandoneón”.[25] Recuerda que en un momento del proceso de composición Piazzolla “se dio vuelta, me miró con los ojos llenos de lágrimas, y cerró el piano…”. El título se lo pusieron al final; Astor rechazó “Balada para mi locura” porque el público supondría que el loco era él “y el loco sos vos”, le dijo a Ferrer. La primera versión de la balada fue dada a conocer en Michelangelo y no suscitó el menor interés. De pronto, Astor y Ferrer recordaron el ritmo de vals cada vez más acelerado que habían escuchado en *Le Roi de Coeur*, la película de Philippe de Broca que vieron juntos en Parque del Plata, el balneario uruguayo. Bastaron unos pocos ajustes en tiempo de vals para crear un clásico. Piazzolla le dijo a Ferrer: “Horacio, tenemos un misil en nuestras manos”.

Se inscribieron con la “Balada” para competir en el Primer Festival Iberoamericano de la Canción y la Danza, un gigantesco acontecimiento musical sin precedentes (en Buenos Aires) que se llevó a cabo durante una semana, en noviembre de 1969, en el Luna Park. Asistieron más de quinientos artistas de quince países, y 1300 compitieron por los premios. La primera vez que fueron, Astor le dijo a Ferrer mientras entraban al Luna Park: «Mañana mismo te vas a una imprenta y te hacés imprimir una tarjeta que diga “Horacio Ferrer, autor de ‘Balada para un loco’”. Te va a servir para toda la vida».[26] En realidad, Ferrer con el tiempo se convertiría en el poeta más original y talentoso de su generación, un maestro de las palabras y las imágenes, un explorador de metáforas oníricas. Al crear una nueva estética del espacio emocional y simbólico, cambió las letras de tango para siempre. Se convirtió en el *duende* de la ciudad de Buenos Aires.

La ocasión se volvería legendaria. La “Balada” fue una de las diez canciones que llegaron a las finales de la Sección Tango del Festival. El sábado a la noche, poco después de las nueve, Piazzolla y Amelita aparecieron en el escenario en medio de grandes aplausos y furiosos silbidos y chiflidos. Algunos les tiraron monedas. Se escuchó gritar: “¡Andá a lavar los platos!”.

Dentro del jurado, un grupo de especialistas (entre los cuales se hallaban Albino Gómez, Chabuca Granda, Vinícius de Moraes) votaron unánimemente en favor de la "Balada", pero mediante algún tejemaneje fue reemplazado por un "jurado popular". El jurado votó entonces 25 a 9 para otorgarle a la "Balada" el segundo premio, dándole el primero a "Hasta el último tren" cantada por Jorge Sobral, el colaborador de Piazzolla en 1957. (Nunca le perdonó del todo a Sobral su triunfo con un tango tan tradicional). La decisión provocó mayor furia aún entre los grupos rivales del público. Hubo terribles discusiones y escenas de pugilato, que continuaron en la calle hasta bien pasada la medianoche.[27]

Piazzolla, Ferrer y Baltar partieron casi de inmediato del Luna Park en dirección a los estudios de Radio Belgrano, donde Amelita volvió a cantar la "Balada". El periodista Santo Biasatti recuerda "la cantidad de gente que llamaba a Astor [para decirle] 'Estamos de acuerdo', 'Es bárbaro' y '¡Vamos, Astor!'". Los teléfonos siguieron sonando toda la noche y Piazzolla defendió su canción con una vehemencia apasionada.

Más tarde sostuvo, en forma poco convincente, que el motivo de las manifestaciones hostiles había sido político, de sectores de izquierda.[28] Sobral llegó a preguntarse si había logrado el triunfo gracias a la prominencia que él había alcanzado en los últimos años en programas televisivos. Basta echar un vistazo a la prensa, empero, para advertir que la verdadera causa fue simplemente el viejo conflicto entre los tradicionalistas y los modernos. Alberto Ginastera le dijo a Astor que la oposición no era para la canción, sino "para Piazzolla".[29] Algunos conservadores objetaron la canción. El autor del tango que obtuvo el tercer lugar presentó una protesta ante la Municipalidad diciendo que la "Balada" solo tenía treinta compases en ritmo de tango y alrededor de ochenta en ritmo de vals; además, duraba cuarenta y cinco segundos más de lo estipulado por la reglamentación del concurso.[31] Pero esta pomposa protesta no tuvo ningún eco.

Aunque lo hubiera tenido, no le habría valido de nada. La canción que logró el primer puesto, "Hasta el último tren", fue pronto

olvidada; el último tren "se quedó en el andén", como rezaba un chiste de la época. Lo cierto es que Piazzolla había llegado al gran público y que su canción invadía Buenos Aires. Cuando fue grabada, los negocios de discos dieron cuenta de una cifra de ventas enorme: según un diario, en marzo de 1970 ya se habían vendido 150.000 discos,[31] aunque Amelita Baltar tiene presente una cifra muy superior. En el departamento en que vivía Ferrer, en la avenida Santa Fe, su vecino de abajo ponía el disco tan a menudo que él decidió mudarse. Con el tiempo la "Balada" recorrió toda América Latina y el mundo entero. En 1980, Astor bromeó diciendo que la única persona que jamás la había cantado era el ayatola Jomeini.[32]

Uno de los lugares en que Amelita y el Quinteto la interpretaron tiempo después (en junio de 1970) fue el Instituto Neuropsiquiátrico Borda, el principal hospital de Buenos Aires para enfermos mentales. Resulta comprensible que Piazzolla estuviera nervioso en cuanto a tocar allí esa canción en particular, pero los médicos lo tranquilizaron y todo salió bien. Cuando Amelita comenzó a cantar, el sólido público de unas doscientas personas dejó escapar un extático "¡Ah!". Jacobo Fijman, poeta que hacía quince años que estaba internado en el hospital, se conmovió tanto que subió al escenario a entregarle a Piazzolla una rosa. El público se emocionó hasta las lágrimas.[33]

Sin embargo, la actitud de Piazzolla hacia la "Balada" siempre fue algo ambivalente. Una vez casi pierde los estribos cuando una mujer le preguntó: "Aparte de la 'Balada', ¿qué más escribió?".[34] Cacho Tirao piensa que "la olvidó por completo". Pasados los inicios de la década del setenta, la canción ocupó un lugar secundario en su repertorio, aunque una década más tarde fue resucitada en oportunidad de su colaboración con la cantante italiana Milva.

El distinguido cantante de tango Roberto "El Polaco" Goyeneche –de quien Piazzolla dijo en 1990 que junto con Edmundo Rivero eran "los mejores después de Gardel"–[35] quedó tan prendado de la "Balada" que enseguida preguntó si podía grabarla, y lo hizo a comienzos de diciembre. Ferrer sostiene que mientras escribía la letra tenía presente la voz de Goyeneche. El día de la grabación le dio al "Polaco" en un bar cercano a los estudios de la RCA-Victor algunas instrucciones

sobre las partes recitadas. Cuando terminaron de grabarla, Piazzolla lo abrazó a Goyeneche exclamando: "¡Cosa de locos! ¡Cosa de locos!".[36] En unos días se vendieron 75.000 copias del disco. La de Goyeneche fue la segunda de las dos grabaciones de la "Balada para un loco" que hoy se consideran clásicas. (Al poco tiempo, Osvaldo Pugliese –quien dijo que no era un tango sino un "tangazo"– grabó una versión puramente instrumental). La primera versión cantada fue, naturalmente, la de Amelita Baltar, quien la grabó para la CBS unas dos semanas después del Luna Park. Por esa época, Amelita era su media naranja. Astor le dijo que la música de la "Balada" le había sido inspirada directamente por "un rapto de amor" hacia ella.

Amelita

Estuvieron juntos siete años. "Ella me necesitaba a mí y yo la necesitaba a ella –dijo Astor en 1983–. Ella a mí, como músico. En el fondo fue una pareja musical, que empezó con una cosa llamada amor entre comillas".[37] Esta mirada retrospectiva era demasiado fría. "Claro que fue una pareja musical –declara Amelita–. [Astor] tenía la cantante en casa. Le venía re bien… [Pero] Astor me adoró… Creo que fui el amor de su vida". En enero de 1970, cada uno de ellos hizo un retrato del otro para la prensa. "Un ser humano admirable", comentó Amelita de Astor, añadiendo que componiendo "a veces se olvida del mundo exterior". "Una muchacha divertida, alegre y con una gran vida interior", dijo por su parte Astor de Amelita.[38] "No conoce los términos medios. Puede reír estrepitosamente o enojarse hasta desahogar sus iras. Precisamente se trata de un temperamento apasionado, que es el que yo prefiero en la gente",[39] comentó poco después. Fue una relación ante todo apasionada.

En los recuerdos de Amelita sobre su relación con Astor se destaca la diversión, el ambiente de pura fiesta, la risa, la alegría desbordante. Junto con su pequeño hijo Mariano, Amelita se mudó a un departamento vecino al de Piazzolla en Libertador 1088. Hablaron de la posibilidad de unir los dos departamentos, pero al final resultó más sencillo comprar uno nuevo, que fue lo que hicieron. En 1969, Astor, que desde su fallida experiencia económica con *María de Buenos Aires*

no tenía auto, compró un Fiat de segunda mano (más tarde reemplazado por un Peugeot 504) y comenzaron a irse los fines de semana a hoteles y restaurantes favoritos en las afueras de Buenos Aires. También hicieron algunas visitas sorpresivas a Nonina en Mar del Plata. Las reservas que Nonina tuvo al comienzo con respecto a Amelita –"Ahora me trae a esta mujer a dormir en casa", le dijo una vez a Dedé– fueron pronto superadas. Diana y Daniel se llevaban bien con ella. A veces Amelita sacaba a pasear a los hijos de Diana.

Cuando podían, dejaban todo y se iban a Bahía San Blas, en los márgenes de la Patagonia, un viaje de doce horas en auto. En la Navidad de 1972 se fueron allí una semana llevando consigo a Nonina, la madre de Amelita y Mariano. Era el tipo de lugar solitario que más le gustaba a Piazzolla, y la pesca le producía un placer especial. Amelita lo recuerda así:

> Veía los tiburones ahí y se salía de la vaina, yo creo que se quería meter en el mar a agarrarlos con la mano, se puso re loco. Y encarnó con una cabeza de corvina, y al ratito, "¡Ayudame!", y yo con el bichero, ahí, a un metro del tiburón, con el bichero, y ayudándolo a traerlo, a sacarlo del agua. En 45 minutos pescó dos tiburones. Los colgaba así, de la cola… Al otro día, cuando nos levantamos y fuimos a ver los tiburones, los tocamos [y] estaban vivos todavía.

La prensa seguía de cerca la evolución del vínculo entre Astor y Amelita. En abril y mayo de 1970 hubo persistentes versiones periodísticas sobre una posible desavenencia. "Amelita fue [sic] una parte muy importante de mi vida –dijo Piazzolla–, es una gran mujer". Es significativo que haya elegido el tiempo pasado. También dijo que lo que él buscaba era "tranquilidad" y que no se sentía satisfecho "en el plano sentimental".[40] Por detrás de estas declaraciones a la prensa estaba el más serio esfuerzo de reconciliación con Dedé. Ese verano le había escrito desde Mar del Plata: "Espero poder casarme contigo el 31 de octubre. Esta vez no habrá peros, ni nada que se interponga entre vos y yo".[41] En mayo "las tres D" y Astor fueron descubiertos en "un discreto restaurante" porteño.[42] Algunos de los músicos (Bragato,

Baralis y Agri entre otros) ya estaban planeando dar una fiesta para celebrarlo; pero aunque Astor y Dedé hicieron un viaje juntos a Mar del Plata, la reconciliación quedó en la nada, y la fiesta no se realizó. La historia entre Astor y Amelita continuó.

Cuando concluyó 1969, Piazzolla dijo que había sido "el año más importante de mi vida. En 1969 me di cuenta de lo fundamental que era acceder al gran público… Creo que todo el mundo tararea a Piazzolla".[43] Su éxito reciente lo alentó a seguir colaborando con Ferrer y con Amelita como cantante ideal. La propia Amelita pensaba que no sería capaz de hacer "cosas brillantes sin esos dos hombres". Por cierto, mientras ellos escribían las canciones, ella hacía su pequeño aporte, siempre bien recibido por ambos.[44] A comienzos de 1970 estaban trabajando en una trilogía de preludios: "Preludio para un canillita", "Preludio para la Cruz del Sur" y "Preludio para el año 3001". Un periodista de *Gente* no tuvo mejor idea que preguntarle al trío si acaso no estaban intelectualizando la música popular; los tres le respondieron a la vez, indignados. Ferrer le señaló con orgullo que hasta los camioneros tarareaban la "Balada para un loco". Amelita reveló que a veces aprendía las nuevas canciones cantándolas "en voz baja por la calle. Algunos deben pensar que estoy medio loca", agregó.[45] Con el éxito de la "Balada", tuvieron más trabajo. Astor no estaba completamente feliz: ¿la canción le hacía sombra a su música? Los no-piazzollistas encontraron la letra atractiva. Amelita sufrió los insultos gratuitos que recibió. La "Balada" es parte de su cuerpo, su vida, está cerca de su corazón. "Balada para un loco" era precedida generalmente en los recitales por la "Balada renga para un organito loco", una obra de *María de Buenos Aires*.

En los últimos meses de 1969 el Quinteto comenzó a tener actuaciones regulares con Amelita en el Teatro Regina. Los directivos del teatro, acompañados por Lino Patalano –joven productor teatral italiano, más tarde director–, habían escuchado al Quinteto en Michelangelo y estaban persuadidos de que su presentación en el escenario sería todo un éxito. Piazzolla estaba mucho menos seguro de que él estuviera hecho para las grandes tablas, pero lo convencieron. Y tenían razón.

“Son pocos músicos, pero suenan como si fueran una orquesta grande”, le dijo uno de ellos al afinador José Domingo Ledda. La temporada fue, según recuerda Patalano, “un éxito enorme… cada noche [era] una auténtica fiesta”. Habitualmente las actuaciones en el Regina eran seguidas por sesiones en Michelangelo; para los músicos llegó a ser una rutina agotadora. Amelita apenas tenía tiempo de ir a depositar el dinero en el banco y con frecuencia tenía que acomodárselo dentro de los suéters en el ropero.

Piazzolla tocó por primera vez en Punta del Este en enero de 1970. Amelita Baltar cantó la “Balada para un loco” y “Chiquilín de Bachín”, entre otros. El Quinteto de Piazzolla y Baltar se presentaron en el cine de la Galería Sagasti, en Gorlero. Más adelante, en la década del setenta, Piazzolla actuó en el Cantegril Country Club y en el Centro del Espectáculo.

Durante el resto del verano de 1970 el conjunto pasó a la confitería Re-Fa-Si de Mar del Plata, donde compartieron el cartel con Aníbal Troilo. Todas las noches había largas colas de gente que esperaba poder entrar a la tanguería. Observando el atuendo informal del Quinteto, Pichuco le dijo bromeando a Astor: “Lo único que faltaría es que te dejaras la melena como un *hippie*”.[46] En cierta ocasión, Piazzolla se enfureció cuando el dueño del lugar dijo que quería registrar el concierto para la televisión, sin la debida autorización y honorarios extra para los músicos. Piazzolla no empezó a tocar hasta que sacaron las cámaras. Andrés Bello recuerda que “cuando lo encontré en la puerta del camarín, me presenté y le dije que yo era la persona que le había enviado un telegrama a través de Radoszynski. Cambió de humor inmediatamente, e invitó a comer a Pichuco, Zita y Amelita. Fue una noche memorable”.ar

Entre los que iban a aplaudirlos estaba el fuerte empresario de la industria cementera, Alfredo Fortabat, gran admirador de Piazzolla, quien los invitó a tocar en su estancia de Olavarría (y aceptaron la invitación). Sin embargo, las noches de verano no estaban hechas solo para trabajar, sino también para divertirse. Leopoldo Federico, que se encontraba en la ciudad con su cuarteto, recuerda los gratos momentos pasados con Piazzolla y Amelita en una pizzería; “estando

él, ni nos dábamos cuenta porque nos quedábamos hasta que amanecía, charlando…". Astor paseaba por la Rambla con Pichuco y Zita rememorando viejos tiempos. Había también exuberantes reuniones en el bar en que Troilo estaba rodeado por su corte de admiradores. A fin de mantener apartados a los periodistas, Piazzolla y Amelita alquilaron un bungalow en Santa Clara del Mar, unos veinte kilómetros al norte de Mar del Plata; allí pudieron disfrutar de cierta paz y quietud en una casa cuyo living estaba al borde de la playa.

Una vez concluido el despreocupado verano, el Quinteto debió retomar su ronda habitual de compromisos, entre ellos una serie de programas en el Canal 7; y en mayo de 1970 volvieron al Regina, donde se estrenó la nueva trilogía de preludios. El 19 de mayo (una noche muy lluviosa, aunque la sala estaba colmada), se realizó una grabación en vivo para editar un LP; Piazzolla la inició con unas palabras en homenaje al décimo aniversario del Quinteto. Sin lugar a dudas, el punto culminante tanto del espectáculo del Regina como del disco fue la suite *Cuatro estaciones porteñas*, una de sus obras más conocidas, que constituye una respetuosa muestra de reconocimiento hacia Vivaldi. Hay huellas de este en las obras, sobre todo en los compases finales de "Invierno porteño". También hay ecos de Haydn. as

El cantante Raúl Lavié, que había regresado a la Argentina después de trabajar una temporada en México, fue requerido entonces para cubrir el lugar de Amelita, que se sentía mal, en una actuación en La Plata. Lavié percibió que entre el público asistente aún había hostilidad hacia Piazzolla:

> La gente estaba medio enfervorizada en contra, la mayoría, el 95% o el 98%, estaba en contra. Salí a cantar con un miedo total de que me tiraran cosas, y por suerte se fue calmando, de a poco, hasta que pudimos dominar el público, pero después la reacción fue una agresión física cuando bajábamos del escenario, no conmigo sino con Astor, cosa que yo no podía entender.

Las presentaciones del Quinteto durante el resto de 1970 fueron las normales: en Michelangelo y otros lugares nocturnos, en programas de

radio y televisión, y las habituales incursiones a las provincias. En julio dieron un recital en la Universidad de Córdoba y Piazzolla se conmovió ante el entusiasmo de varios miles de estudiantes extasiados.[47] En Mar del Plata, en el mes de agosto, se presentó en el Auditorium, que estaba lleno; la primer parte del programa era el "Concierto para Quinteto" seguido a continuación de las canciones de Ferrer cantadas por Amelita Baltar. En diciembre participaron en la inauguración de un nuevo anfiteatro municipal en Rosario, junto al arzobispo de la ciudad.[48] En septiembre, Piazzolla incurrió en una gran "metida de pata" en Montevideo al declarar públicamente que para él "La cumparsita" siempre había sido "el peor de los tangos".[49] Hacer esta observación en el Uruguay, cuna de este tango célebre, fue una muestra total de falta de tacto. La entidad equivalente a Sadaic en el país vecino hizo oír su reprobación, y también la prensa en titulares a toda página. Los críticos musicales cambiaron el título del tango por "Comparzzolla". No obstante, como recuerda Cacho Tirao, el Teatro Solís de Montevideo "reventaba de gente" el día que actuó Piazzolla, porque la gente "quería ver a aquel que negaba 'La cumparsita'". Y Tirao se preguntaba si acaso no pudo haber sido esa la razón de que Piazzolla hiciera tales declaraciones. Tal vez para hacer las paces, Astor donó una importante suma, proveniente del *cachet* que cobró en el Uruguay, a un hospital montevideano.[50]

Aparte de las nuevas obras que compuso en 1970, Piazzolla hizo para el director cinematográfico David Kohon la música de la película *Con alma y vida*, que tuvo muy buena acogida, y eso le valió obtener el primer premio de la Asociación de Críticos Cinematográficos de la Argentina. También música para *La ñata contra el vidrio*, una serie experimental de "cortos" que nunca se estrenó; y no dejaba de probar suerte con la música clásica. En septiembre de 1969 el Melos Ensamble de Buenos Aires estrenó su "Tango 6" (una obra sin bandoneón) en Canal 13. En febrero de 1970 el Ensamble Musical de Buenos Aires, con la dirección de Pedro Ignacio Calderón, ejecutó su "Tangazo: variaciones sobre Buenos Aires" en un concierto llevado a cabo en la ciudad de Washington, repitiéndolo luego en otras ciudades estadounidenses y, más adelante en ese mismo año, en Buenos Aires.

En octubre el joven director polaco-argentino Simón Blech repuso la obra de 1963 “Serie de tangos sinfónicos” en el Teatro Coliseo, con Dante Amicarelli en el piano; Piazzolla estuvo presente para recibir los aplausos.[51] “Tangazo” es una obra notable. De densa partitura, sin bandoneón, comienza con un lento *fugato* de los contrabajos. Las cuerdas, como dijo la directora Alicia Farace, se van abriendo poco a poco como un abanico. Luego las maderas invierten el tema principal y lo desarrollan; un corno introduce una nueva melodía nostálgica reforzada por el *tutti* de la orquesta, y se le contraponen unos pasajes de las flautas. La pieza parece encaminarse a un final de bacanal, pero concluye abruptamente con un sorpresivo *pianissimo*. Es uno de los mayores intentos de Piazzolla por transformar el tango en música sinfónica.

En Mar del Plata había también, como en Buenos Aires, un Michelangelo, que sirvió de base al Quinteto para su temporada de verano de 1971. Volvieron a reiterarse los juegos en la playa, las divertidas reuniones en los restaurantes. Por supuesto, Astor tenía cerca de él a su Nonina, y también a Aníbal Troilo, quien estaba pasando las vacaciones junto al mar como lo hacía todos los años, y naturalmente le hizo varias visitas.[52] Se encontró con Vinícius de Moraes, el gran poeta brasileño, que estaba teniendo una temporada exitosa en el Café Concert La Fusa, acompañado por Maria Bethânia y Toquinho. Pero un buen día las viejas rutinas se interrumpieron: Piazzolla desarmó el Quinteto y partió para Europa.

am) Escrito por Pablo Zinger, Nueva York, 11 de enero de 2016, a pedido de MSA.

an) http://www.cubasi.cu/cubasi-noticias-cuba-mundo-ultima-hora/item/50524-estrenaran-en-cuba-primera-opera-tango-de-astor-piazzolla.

ao) Carlos Kuri, 2014, 44-45.

ap) Véase la excelente entrevista “Salvatore Accardo tells of his great friendship with Piazzolla. ‘On the moon with Astor’” [“Salvatore Accardo habla sobre su gran amistad con Piazzolla. ‘En la luna con Astor’”], de Giovanni Grasso, en las notas que acompañan ambos CD: *Astor Piazzolla. Oblivion. Salvatore Accardo* (Fone 019 SACD: EU); *Astor Piazzolla. Adiós Nonino. Salvatore Accardo* (DST 020 SACD: EU).

aq) Alfredo Radoszinski a MSA, 14 de mayo de 2002.

ar) Andrés Bello a MSA, 7 de julio de 2004.

as) Véanse las notas del *Vivaldi - Piazzolla - 8 Seasons* / Sinn Yang - Harald Oeler (Oehms Classics 429: Alemania).

El Noneto y ataque al corazón
1971-1974

> "La semana pasada un genio del jazz tocaba ante una sala llena en uno de los cines más grandes de Buenos Aires... Era Duke Ellington. Todo el mundo se deshacía en elogios sobre él. A menos de ochocientos metros de distancia, alguien de quien puede decirse que es tan grande como Ellington tocaba ante un auditorio con la mitad de sus butacas vacías en una de las salas de teatro más pequeñas de la capital. Era Astor Piazzolla".
>
> *The Buenos Aires Herald*, 28 de noviembre de 1971

Excursión europea

La decisión no fue del todo imprevista. Piazzolla había comenzado a cansarse de luchar para ganar bien en la Argentina. "Hace dos años que estoy todas las noches en Michelangelo. Hice como seiscientos recitales como los del Teatro Regina. ¡Y no aguanto más!", le dijo a un periodista a fines de 1970. Necesitaba "saber qué está pasando en el mundo", y quería emular el éxito internacional de sus compatriotas Atahualpa Yupanqui y Ariel Ramírez –cuyo LP *Misa criolla* (1965) ya había dado por entonces la vuelta al mundo–. A los músicos de Piazzolla esta decisión no les hizo mucha gracia, pero adoptaron con respecto a la disolución del Quinteto una postura bastante estoica. "Se cansa, necesita renovarse… pero siempre vuelve", dijo Antonio Agri; y el pianista Osvaldo Manzi comentó: "Si él lo hace será por algo".[1]

Astor y Amelita partieron el 7 de marzo de 1971 para hacer un viaje de cinco meses. Dos semanas más tarde fueron seguidos por Ferrer, a quien Astor le señaló: "¿Sabés una cosa? Yo he gozado mucho en Europa, pero esta vez voy a gozar viéndote a vos descubrir todo…". Y a un periodista le declaró: "Me siento como si tuviera dieciocho años. Lleno de ilusiones, planes y ganas de trabajar".[2] Mientras aguardaban para subir al avión en el aeropuerto de Ezeiza, les fue presentada Jacqueline Pons, una francesa que era hija de un ex gobernador de Argelia y que viajaba a París con sus dos hijos pequeños. Su marido, José, un arquitecto argentino que hacía tiempo

residía en Francia, era bien conocido por su hospitalidad para con los artistas argentinos que pasaban por París. Él los esperó en el aeropuerto de Orly; dos días más tarde Astor y Amelita almorzaron con la familia en su departamento de la calle Descartes. “Llegaron a mediodía y se fueron a la una de la mañana”, recuerda Pons.

El Mozarteum Argentino, una de las más distinguidas organizaciones musicales del país, les había cedido un estudio de su propiedad en la Cité des Arts (Nº 113), en un primer piso, para que se alojaran. Como el quinto piso, también estaba reservado para músicos. Dos o tres semanas después de su arribo, Piazzolla fue entrevistado por Tomás Barna, un periodista húngaro-argentino radicado en París, para una radio francesa. Barna lo sorprendió mucho a Piazzolla al decirle que encontraba en su música influencias de Bartók. “Hubo un momento de silencio –recuerda Barna–. Nos cruzamos las miradas con Ferrer y Amelita. Me miró y me dijo: ‘Mire, Barna, es la primera vez que me dicen esto de Bartók, pero usted sabe que encima de mi cama tengo un retrato de Béla Bartók. Es mi ídolo’”.

Astor y Amelita disfrutaron de la proximidad de la Cité des Arts al río Sena y a la Catedral de Notre Dame. Mientras Amelita recorría las grandes tiendas y paseaba por la ciudad, Piazzolla y Ferrer se dispusieron a trabajar en un oratorio, *El pueblo joven*, que sería el sucesor de *María de Buenos Aires*. La obra ya había sido aceptada por la televisión alemana (Canal 1, en Saarbrücken), que el año anterior había realizado una filmación del grupo en Michelangelo. Piazzolla y Ferrer se apresuraron a ir a Saarbrücken a firmar el contrato. *El pueblo joven* es la obra de Piazzolla que ha permanecido en la mayor oscuridad; hasta el momento, no hay de ella ninguna grabación. Amelita la recuerda como algo “bellísimo, bellísimo, bellísimo, bellísimo”. Piazzolla señaló que el oratorio estaba dividido en dos partes (catorce números) y debía ser ejecutado por una orquesta de sesenta integrantes, con canto y recitado. La primera parte era “una especie de historia lírica de los pueblos que habitan ambas orillas del Río de la Plata”; la segunda, “incursiona en el terreno de la ciencia-ficción”; giraba en torno a “un pueblo de jóvenes en unas grutas debajo del estuario del Plata”.[3]

Mientras avanzaba la composición, el trío Piazzolla-Baltar-Ferrer se ausentó unas pocas veces de París: hubo un breve viaje a Madrid y un par de excursiones a las provincias francesas (Borgoña, Bretaña, Normandía). De la propia París lo que más disfrutaban era del teatro y el cine, los paseos al caer la tarde por las calles, sentarse en los cafés del Boulevard Saint Germain para observar a los *hippies*, y sobre todo, los restaurantes. En ocasiones comían los tres juntos en la Île Saint Louis, donde al principio se alojó Ferrer, aunque más tarde le prestaron un departamento cerca de la Place Maubert. El 11 de marzo celebraron el 50º cumpleaños de Piazzolla junto a la familia Pons en su departamento de la calle Descartes. Astor tocó el bandoneón, Amelita cantó. También se encontraban con Édouard Pécourt, quien manifestó que Amelita era una mujer "*attirante*" (atractiva). Pécourt vivía entonces en los suburbios, en Gretz (Seine-et-Marne), a una hora de tren. Astor y Amelita lo fueron a visitar allí y vieron películas de Carlos Gardel que los conmovieron hasta las lágrimas.

En mayo, Piazzolla comentó sus andanzas a Hugo Guerrero Marthineitz, quien estaba trabajando como periodista en Radio Belgrano, y desde la época del Octeto había sido uno de sus aliados. Entre otras cosas, le dijo que en ese momento su representante artístico en Europa era Pierre Fatosme.[4] Fatosme había conocido a Piazzolla varios años atrás en un viaje que hizo a Buenos Aires acompañando a los Swingle Singers (su esposa Christiane formaba parte del conjunto) y su música lo impresionó. "Me prometí que lo traería a Europa", recuerda. Él y Piazzolla seguirían asociados hasta bien entrados los años ochenta.

En Buenos Aires se decía que el Quinteto había sido llamado a París,[5] pero no sucedió nada de eso. En cambio, Astor y Amelita hicieron un viaje a Italia, donde el 24 de julio de 1971 se presentaron en un programa de televisión en Nápoles junto a Charles Aznavour.[6] Astor aprovechó el viaje para comprarse camisas y corbatas de moda, en gran medida a instancias de Amelita. "No se vestía muy bien, era bastante *cafone* –dice ella–. Le hice comprar los trajes de pana en la época [en] que empezaban a usarse, en color habano, y unas camisas de seda. Cambió muchísimo. Se empilchaba y empezó a tomarle el

gusto a las cosas buenas". Los viajeros regresaron a Buenos Aires a comienzos de agosto. Una o dos semanas después, algunos amigos de Piazzolla le dieron la bienvenida con una comida en un restaurante de la avenida Córdoba. Notaron que estaba usando una barba que "le daba cierto aire a Ernest Hemingway", y que su estado de ánimo era excelente.[7]

Entre sus tareas inmediatas, Piazzolla tuvo que grabar un nuevo disco, *Concierto para quinteto*. La que daba nombre al disco era una de sus obras sustantivas y constituía un homenaje deliberado al Quinteto. Además, Piazzolla grabó seis solos de bandoneón de tangos clásicos y (junto con Leopoldo Federico, Antonio Ríos y Rodolfo Mederos) una versión en cuarteto de bandoneones de "Recuerdos de bohemia", tango con música de Enrique Delfino. Su amigo Mario Antelo asistió a un ensayo y recuerda que los tres distinguidos bandoneonistas lanzaban miradas estupefactas a Piazzolla cuando este les exigía que dieran lo mejor de sí.

El Noneto

La decisión más trascendente que tomó Piazzolla al volver de Europa fue ampliar el Quinteto convirtiéndolo en un Noneto, con el nombre Conjunto 9. "Voy a ganar menos dinero que con el Quinteto –comentó–, pero lo fundamental es tener algo nuevo para hacer".[8] El futuro inmediato del nuevo grupo estaba garantizado gracias a un importante contrato firmado en octubre de 1971 con la Municipalidad de Buenos Aires, por el cual se le subvencionaba una serie regular de conciertos en la capital, las provincias y algunos países del exterior.[9] (La primera misión del Noneto en el extranjero fue un único concierto realizado en el Teatro Municipal de Santiago de Chile a principios de diciembre de 1971). Supuestamente, el contrato abarcaría un período de dos años.

El Quinteto –recordémoslo: Agri, López Ruiz, Díaz y Manzi (reemplazado en 1972 por el experimentado y talentoso Osvaldo Tarantino, que improvisaba en tango con un excepcional sentido del swing)– fue completado con algunas figuras que ya han aparecido en nuestra historia: Hugo Baralis (violín), Néstor Panik (viola), José

Bragato (violonchelo) y José Corriale (percusión). Fue uno de los grupos más destacados de todos los que formó Piazzolla; para Baralis, "lo mejor que tuvo Astor"; para Bragato, "su mejor concepto";[10] para Oscar Del Priore, "su punto máximo". Es posible que Piazzolla lograra concretar con el Noneto su sonido más personal. Por cierto, siempre lo recordó con entusiasmo. Años después, viéndolo en una filmación, se puso a llorar y le dijo a su esposa: "¡Qué atrevido que era yo!".[11]

El Noneto dio su primera gran serie de conciertos en el Teatro Regina, no siempre con mucha concurrencia de público, como lo indica el epígrafe de este capítulo. En estos conciertos, Piazzolla dio a conocer importantes agregados a su repertorio: "Vardarito", "Tristezas de un Doble A", "En 3x4", "Oda para un hippie", "Onda 9", "Zurdo", la llamada "Serie 9" ("Preludio 9", "Divertimento 9", "Fuga 9") y el "Homenaje a Córdoba". Estas obras aparecieron al poco tiempo en dos discos de RCA-Victor, grabados en enero y octubre de 1972, que fueron bien recibidos. Los temas más destacados son "Vardarito" (homenaje a Elvino Vardaro, recientemente fallecido), "Onda 9" (con largos pasajes improvisados en piano),at "Oda para un hippie" (donde se escucha una espléndida improvisación de la guitarra y la percusión) y el largo y meditativo "Tristezas de un Doble A". Baralis consideraba que los solos de bandoneón de esta última obra, que de la ternura pasan a algo semejante a la irritación o la impaciencia, eran "lo más hermoso que hizo Astor". El propio Piazzolla la incluía entre sus mejores composiciones.[12] El "doble A" del título remitía a los clásicos bandoneones Arnold AA que él utilizaba, aunque Ferrer manifestó posteriormente que en realidad significaban "Astor-Amelita".[13]

A mediados de diciembre de 1971, Astor y Amelita fueron a Alemania por dos semanas con el fin de grabar la música de *El pueblo joven*. Cuenta Amelita que estas sesiones de grabación fueron inusualmente intensas, y que Piazzolla "era tan exigente" que sacaba "sangre, sudor y lágrimas" a los sesenta integrantes de la orquesta. La sesión final se programó para fines de 1972 o comienzos de 1973. Cerca de fines de enero de 1972, el Noneto partió hacia Caracas en su segunda misión en el extranjero, para participar en el festival musical Onda Nueva. Aparentemente, la invitación provino del director

artístico del festival, el agente italiano Aldo Pagani; ya vimos que él y Piazzolla se habían conocido en Milán en 1964. “En mi país no he recibido reconocimiento popular”, declaró Piazzolla a la prensa venezolana,[14] mientras que allí sin duda lo logró, como lo atestigua el segundo premio obtenido con “La primera palabra” (una nueva canción muy impactante de Piazzolla-Ferrer, con una conmovedora invocación a América Latina) y un premio especial que recibió el Noneto. En un concierto realizado por el grupo luego del festival en la Universidad Central de Venezuela, el público se enteró de que Amelita estaba presente y le hicieron cantar “Balada para un loco”. “Fue la apoteosis”, recordaba Amelita. Les manifestó a los periodistas cuánto la impresionaba el hecho de que los venezolanos, en lugar de preocuparse por dirimir si lo que hacía Piazzolla era o no era tango, aceptaban su obra como una “música de este tiempo”.[15]

El empresario Alejandro Szterenfeld, quien en la década de 1960 había organizado de vez en cuando conciertos del Quinteto por las provincias, voló a Caracas para estar presente en el final del festival y pudo comprobar el creciente impacto que causaba Piazzolla en Venezuela.

De vuelta en Buenos Aires, Astor y Amelita se mudaron a Avenida del Libertador 4854 (13º A), desde donde se veía una parte del hipódromo de Palermo. Astor pagó la mitad del departamento al contado –había vendido el anterior en 18 millones de pesos (unos 36.000 dólares de entonces)– y también se compró un regio Alfa Romeo nuevo para reemplazar a su Peugeot. La prensa publicó fotografías de Astor en su nuevo domicilio que lo mostraban muy contento; el Alfa Romeo pasó a ser la comidilla de los periodistas. “Me gusta mucho ‘rajar’ –admitió–, pero no lo hice dar más que ciento ochenta”.[16] Amelita bautizó “El Mogólico” al auto y Astor no permitió que ella lo manejara. No pasó mucho tiempo antes de que debiera cambiarlo por otro Peugeot.

El contrato que había firmado el Noneto con la Municipalidad lo tuvo ocupado durante todo el año 1972. Visitó la mayoría de las provincias del país tocando en hospitales, escuelas y establecimientos carcelarios, además de salones y clubes. A mediados de marzo, cierto

día en que el Noneto daba uno de sus recitales gratuitos de los lunes en el Teatro San Martín, se apareció Enrique "Mono" Villegas, el pianista de jazz, quien aplaudió mucho todos los números y felicitó calurosamente a Piazzolla por "tu valentía para no detenerte ante los 'sordos' de siempre".[17] En Michelangelo, también lo aplaudieron dos violinistas célebres: Isaac Stern (Astor se sorprendió al verlo entre el público)[18] y más tarde ese mismo año Salvatore Accardo, quien mantuvo una conversación con Antonio Agri sobre cuestiones profesionales. El Noneto debía grabar su segundo disco al día siguiente de la noche en que Accardo fue a escucharlo; quien había quedado tan encantado con el sonido del violín de Agri, que le prestó (comprensiblemente nervioso por el hecho) uno de sus violines, "Il Presidente", un Stradivari de 1720. Agri empalideció y contestó que no lo aceptaría. La cuestión pareció terminar allí. Sin embargo, a la mañana siguiente, Accardo fue a la sesión de grabación, y llevó consigo "Il Presidente". Se dirigió a Agri y le dijo, "Vamos, Antonio, toca este". Agri estaba preocupado al principio, pero finalmente aceptó. Lo tomó en sus manos como si fuera un objeto de cristal y entró en el estudio de grabación sin haber tocado una escala. "Si lo pruebo –le dijo a Accardo–, tal vez cambie de idea". "Tocó divinamente –dice Accardo– y al final devolvió el violín inmediatamente, como si le quemara las manos. Desde aquel día, cada vez que yo asistía a uno de los conciertos de Piazzolla, Agri me veía entre la audiencia, e inmediatamente interrumpía el concierto para contar la historia de 'Il Presidente'… Y para mí era algo muy incómodo".au

En abril y mayo de 1972 el Noneto hizo su tercer y cuarto viaje al exterior. Primero fueron a Italia, donde Aldo Pagani tomó a los músicos bajo su tutela. Tenía los derechos de distribución en Italia de los LP que Piazzolla había grabado para la RCA-Victor y les hizo gran publicidad, enviando no menos de ochocientos discos a muchos "personajes italianos, desde el Papa hasta la puta de la Galleria del Corso que me veía pasar todos los días". Organizó además un programa especial para Piazzolla en el muy bien conceptuado espectáculo televisivo *Teatro Dieci* de la Radio Televisione Italiana

(RAI). La popular cantante Mina (Ana Maria Mazzini) acudió a escuchar al Noneto mientras grababa el programa; Pagani le preguntó si querría grabar algo con Piazzolla, y ella decidió incorporar "Balada para mi muerte" a un LP que estaba terminando en esos momentos; el Noneto tuvo que salir disparado hacia el estudio de grabación y completar su tarea en quince minutos.

Mientras estuvieron en Roma, los músicos se alojaron en el Instituto Ítalo-Latinoamericano de Cultura, y en gratitud por su hospitalidad, Piazzolla resolvió ofrecer un recital. Uno o dos días antes, mientras paseaba por las calles de Roma con López Ruiz, se encontró por casualidad frente a la Embajada argentina y quiso hacerle una visita de cortesía al embajador, pero no fue recibido. Es evidente que esto le dolió, despertando su parte violenta. El día del concierto, el corpulento embajador, un contraalmirante, se hizo presente en el Instituto; Piazzolla se negó a estrecharle la mano y le solicitó al director de la entidad que le dijera "¡… que se vaya a la puta madre que lo parió!". "Pero… pero…", se quedó murmurando, desconcertado, el marino.[19]

Pagani les prometió a los músicos que si se quedaban en Italia los haría tocar en La Scala,[20] pero ya tenían compromisos en el Brasil, adonde llegaron a fines de abril. En los ensayos previos se presentaron los más importantes músicos brasileños: todos ellos actuaban en diversos teatros y clubes nocturnos el mismo día que lo haría Astor y no podían concurrir al concierto. Por lo cual, Astor solicitó a Alfredo Radoszynski que organizara algo para tocar para sus colegas. En el Teatro Municipal de Río de Janeiro, "*o grande público presente emocionou-se às lágrimas*" al escucharla cantar a Amelita, según consignó un diario. El último día de abril el conjunto tocó en el programa *Mec-Música* de la TV-Globo; su presentación había sido organizada por el empresario Szterenfeld. Incluyeron, entre otros temas, "Tangazo". El periódico *O Dia* consignó que Piazzolla tuvo en Río un "*sucesso grande e bonito*".[21] El día 30 de abril era el cumpleaños de Dorival Caymmi, uno de los pocos que pudieron asistir al Teatro Municipal. Caymmi ocupaba un palco junto con su familia, y después del primer tema del quinteto, se paró en el palco con su presencia

mágica y cautivante, y fue el primero en aplaudir, arrastrando al público a ovacionar a Piazzolla. Pero no se debió únicamente a los aplausos. Los músicos Dori y Nana Caymmi (hijos del gran compositor y cantante Dorival Caymmi) llevaron a los argentinos a escuchar a Milton Nascimento en el Teatro da Lagoa. Nascimento lo saludó a Piazzolla con cierta timidez, pero esa misma noche se apareció en su hotel y cantó para él; Astor quedó muy emocionado y ofreció dar un concierto especial solo para Milton y sus camaradas.[22] Al día siguiente era 1º de mayo, feriado en todo el Brasil. Radoszynski se comunicó con Osmar Milito, quien por mucho tiempo fue contratado en exclusividad en un famoso piano bar de Ipanema: Number One; este habló con el dueño, quien accedió a que Piazzolla tocara allí esa noche. El piano fue afinado en "la 440 brillante", pues debía estar adaptado al bandoneón, ya que este tiene una afinación fija. Los Caymmi reunieron a la mayor cantidad de músicos que pudieron: su ilustre padre, Vinícius de Moraes, Milton Nascimento, Chico Buarque, Egberto Gismonti, Luis Carlos Vinhas, Zé Rodrix, Luiz Eça, Edu Lobo, Gilberto Gil, el Tamba Trio, el Zimbo Trio, Roberto Menescal, Hermeto Pascoal y muchos otros. Nascimento estaba casi pegado a Antonio Agri, y cuando este tocaba un solo, Milton se paraba como empujado por un resorte y lloraba sin poder contenerse. Nana, con su habitual personalidad y estilo directo, lo tomaba del pantalón y le gritaba "*Senta aí, filho da puta*".av La improvisada reunión se extendió hasta las seis de la mañana. López Ruiz expresó que había sido una ocasión "inolvidable" y Piazzolla recordaba las "lágrimas de emoción" derramadas por Milton Nascimento.[23] Uno o dos días más tarde, Piazzolla y López Ruiz fueron a visitar a Vinícius de Moraes en su casa del barrio Gávea de Río; lo hallaron en el baño, rodeado de papeles, una máquina de escribir y una botella de whisky. "¡Hijos de puta!", exclamó Vinícius según era su costumbre.[24]

Los músicos se sorprendieron algo más cuando escucharon esa misma exclamación en San Pablo, donde habían ido a dar unos recitales en la Universidad (2-3 de mayo de 1972): Vinícius los había seguido hasta allí. Al término del recital declaró amablemente que Piazzolla era "*um louco*", y arrastró a varios músicos en una recorrida

por diversos *nightclubs* paulistas, llevando consigo un vaso de whisky que le era llenado en cada uno de los lugares a los que iban.[25] Estaba con ellos el cónsul argentino en San Pablo, Federico Erhart del Campo (que había conocido a Piazzolla a comienzos de los años sesenta) y recuerda que Vinícius instaló en el automóvil una escupidera llena de whisky.

Eric Nepomuceno, periodista brasileño que había escrito una larga nota sobre Piazzolla en el *Jornal da Tarde*, le presentó a otros músicos más, y recuerda una sesión particularmente animada a altas horas de la noche en la casa del letrista Edu Lobo. La visita de Piazzolla al Brasil amplió el número creciente de auténticos admiradores y de amigos que tenía allí. Más adelante, Vinícius le comentó al periodista Natalio Gorin que a su juicio Piazzolla era el mejor exponente de música popular del mundo, pero le dijo, con todo tacto, que no diera a la estampa esa opinión sin incorporar el nombre de su amigo y colaborador Antônio Carlos "Tom" Jobim, el gran transformador del samba brasileño en la bossa nova.[26] Los amigos brasileños de Astor que aún viven (Vinícius murió en 1980) no lo olvidarán jamás. Por ejemplo, el talentosísimo Hermeto Pascoal, que solo lo vio tres o cuatro veces en su vida, afirma: "Si existiera un Papa musical, un santo a través de la música, Piazzolla sería un santo musical". Siempre tuvo esos lazos en una particular estima. "¿Por qué en mi país no es así?", se lamentaba en una ocasión ante la superestrella brasileña Caetano Veloso. "Brasil es muy dulce conmigo".[27]

En nuestra primera edición, dijimos que tal vez podría escribirse todo un libro sobre los lazos de Piazzolla con el panorama musical brasileño, tan vibrante y magnífico. Como ya mencionamos, este libro ha sido escrito: *Bossa nova y nuevo tango. Una historia de Vinícius a Astor* de Enrique Strega es un excelente documento sobre las conexiones entre la bossa nova y el nuevo tango, y sobre la conexión de Piazzolla con la escena musical brasileña, conexión que él valoraba particularmente.

En agosto de 1972, Pagani lo llamó a Piazzolla desde Milán para preguntarle si podía escribir la música para la próxima película de Bernardo Bertolucci, *Último tango en París*. Todavía no se sabía que su

protagonista sería Marlon Brando. Piazzolla no había escrito música para películas desde 1970, aunque el Noneto participó en *Argentinísima I*, una muestra de música argentina (principalmente folklórica) que acababa de estrenarse. Respecto de este episodio las versiones son contradictorias. Según Pagani, Piazzolla le pidió unos honorarios excesivos (entre 15.000 y 35.000 dólares), como consecuencia de lo cual Bertolucci prefirió recurrir al Gato Barbieri. En sus declaraciones a la prensa, Astor insinuaba fuertemente que Bertolucci quería que la música fuera *de él*. Cuando se estrenó el filme, estalló a través de la prensa una discusión poco decorosa entre Piazzolla y Barbieri. Piazzolla declaró que él podría haber hecho un trabajo muy superior; Barbieri replicó que en Europa, Piazzolla no era "nadie". La banda sonora de Barbieri le desagradaba a Piazzolla; dijo que "La música fue cortada a tijeretazos" y que le hacía recordar a Glenn Miller.[28] No pudo resistirse, sin embargo, a rivalizar con Barbieri y escribió dos obras, "Jeanne et Paul" y "El penúltimo", para demostrar cómo habría sonado la banda sonora de *Último tango en París* si la hubiera hecho él. Fueron utilizadas en *Cadaveri eccellenti*, la película de Francesco Rosi de 1976.

En otras obras de esta época la creatividad de Piazzolla alcanza su apogeo. Su magnífico "Concierto de Nácar" (para noneto de tango y orquesta) fue estrenado en el Teatro Coliseo en agosto de 1972, con la participación del Noneto y el Ensamble Musical de Buenos Aires y la dirección de Pedro Ignacio Calderón. Tanto el público como los críticos lo colmaron de elogios,[29] y lo merecía: es una maravilla por su ceñida construcción; el Noneto se funde a la perfección con el marco orquestal, los hábiles y delicados toques de la percusión matizan el movimiento lento y un *ostinato* rítmico refuerza el empuje del *allegro* final.

En septiembre y octubre de 1972, el Noneto volvió al Brasil y a Venezuela, pero ambos viajes se realizaron en un ambiente polémico. Las relaciones entre la Argentina y el Brasil se hallaban en ese momento en un punto conflictivo; la reciente visita del general Alejandro Lanusse, presidente de la Argentina, había demostrado que era muy impopular entre los brasileños. En el estadio Maracanazinho

de Río de Janeiro, donde participaban en el Sexto Festival Internacional de la Canción, los músicos fueron recibidos con chiflidos y silbidos, e incluso se les lanzaron profilácticos llenos de orina al escenario. Piazzolla dijo que se sentía como "un cristiano en un circo romano", y juró no volver a tocar jamás en esos festivales –pero no cumplió con su palabra–. No obstante, su estado de ánimo se calmó gracias a las expresiones de solidaridad de los músicos amigos que tenía en el Brasil y del gran éxito del concierto que dio el 27 de septiembre en San Pablo ante estudiantes universitarios.[30]

Además, en Río lo esperaba una grata sorpresa. El conocido cantante francés Georges Moustaki había visitado la Argentina confiando en conocer a Piazzolla, sin éxito. Cuando Astor se enteró de que estaba en Río, se presentó ante él una mañana en el Copacabana Palace Hotel mientras estaba desayunando. Después de escuchar al Noneto y a Amelita, manifestó Moustaki, se hallaba "en un estado de ánimo realmente extraordinario" y poco después ambos "nos comprometimos a encontrarnos en París". Así fue.

En Venezuela, donde el Noneto llegó el 2 de octubre, las controversias no fueron desatadas por fútiles discrepancias sobre la política internacional, sino por la costumbre de Astor de decir lo que pensaba "sin pelos en la lengua". Los cinco conciertos que dio en el Teatro Municipal de Caracas, arreglados por Szterenfeld, fueron un éxito, como era previsible; pero en una de las imprudentes declaraciones que solía hacer ante la prensa, dijo que Carlos Gardel era "un mediocre que se hizo famoso después de su muerte".[31] Este comentario torpe e inexacto provocó instantáneas expresiones de ira en toda América Latina.[32] Piazzolla quiso retractarse de inmediato y acusó a los periodistas de tergiversar sus palabras: "¡Bah!, la verdad es que entienden bastante poco", manifestó cuando ya estaba a buen resguardo en Buenos Aires.[33]

A mediados de octubre voló a Alemania para supervisar los preparativos de la grabación de *El pueblo joven*.aw Un mes más tarde ya estaba de vuelta y al poco tiempo llegaba a la capital un equipo de la televisión de Saarbrücken, que venía a filmar escenas urbanas para la versión televisiva del oratorio. Además, los alemanes filmaron una

escena erótica de Amelita con un bailarín perteneciente a la compañía de Oscar Araiz. Amelita prefirió no decirle nada a Astor sobre esta escena, conjeturando que su reacción no sería precisamente serena.

En noviembre, el Noneto cumplió con uno de sus más agradables compromisos dando un concierto en el Rosedal de Palermo, antes de terminar ese año de trabajo febril. ¿Había sido acaso demasiado febril? Lo cierto es que en algún momento de 1972, Piazzolla llamó por teléfono a su primo tercero Oscar Cataldi para preguntarle si podía ser socio suyo en El Viejo Pop, un conocido restaurante en el que Piazzolla solía comer cuando iba a Mar del Plata. "¿Estás con alguna copa encima?", le inquirió su pariente, desconcertado. "No… en serio te lo digo", fue la respuesta. Evidentemente, fue disuadido. ¿Tenía el propósito de abandonar su carrera musical? Episodios de esta índole no son raros en la historia de la música. En cierta oportunidad, el gran compositor inglés Benjamin Britten contempló seriamente la posibilidad de irse a trabajar a una ferretería de Long Island.[34] En ambos casos, la razón no era el verdadero deseo de renunciar a la música, sino más bien la depresión.

Ataque al corazón

A comienzos de marzo de 1973, Piazzolla volvió a viajar a Europa. En Italia grabó un programa de espectáculos para televisión con Mina, emitido el 5 de abril, y anunció que planeaba hacer "una vasta gira teatral" con la actriz Edmonda Aldini.[35] No se volvió a oír nada sobre este asunto, si bien la Aldini hizo luego algunas grabaciones con él.

La Municipalidad de Buenos Aires no estaba en condiciones de financiar al Noneto por segundo año consecutivo. *Faute de mieux*, Piazzolla volvió a tocar con el Quinteto en todas las oportunidades que se le daban. Su reaparición generó opiniones mezcladas. A mediados de junio, varios críticos de Montevideo sostuvieron que, en comparación con el Noneto, el Quinteto no quedaba muy bien parado; uno de ellos expresó que "no es lo mejor de Piazzolla". Este contraatacó enseguida, declarando que el Quinteto era "mucho más original que el Noneto". Y algunos coincidían con él. La revista *El Economista* publicó el siguiente comentario sobre uno de sus

conciertos; “Para los admiradores del gran Astor, podemos decirles que está mejor que nunca”.[36] Las pocas grabaciones hechas por el Quinteto en 1973 (ninguna de las cuales fue comercializada entonces) son por cierto de gran calidad. El disco *Muerte del ángel* es una grabación en vivo del quinteto en el Teatro Odeón de Buenos Aires, en julio de 1973. (El quinteto obviamente había sido convocado especialmente para este concierto, ya que Piazzolla había desarmado el grupo varios años antes cuando se fue a Europa). El CD fue lanzado en 1997, y es el único disco del Quinteto con Osvaldo Tarantino en el piano.

La actividad del Quinteto, en ese día de frío invernal, fue maratónica. Además de brindar dos conciertos en el Teatro Municipal Diagonal de Mar del Plata, en el cual parte de la prueba de sonido fue filmada por la televisión brasileña, por la tarde el Quinteto también grabó para la televisión local (Canal 8). Después del día agitado, comieron en el restaurante El Viejo Pop. Piazzolla estaba exhausto, pero feliz de tocar en su ciudad natal.

En julio-agosto el resurrecto Quinteto, desplegó sus alas y se fue de gira al Brasil; tuvo su primera presentación en el Teatro Leopoldina de Porto Alegre los días 28 y 29 de julio, y desde allí rumbeó hacia el norte. Volvía a reiterarse la consabida y reconfortante historia brasileña: teatros repletos, aplausos ensordecedores. El pintor uruguayo Carlos Páez Vilaró, que acompañó a Piazzolla en esta gira, decía que los espectadores paulistas habían estado “delirantes”. Los dos amigos se apartaron brevemente de su ruta para ir a Guarujá, el balneario próximo a Santos, a fin de asistir a la inauguración de un mural de Páez Vilaró en el Hotel Delphin. Piazzolla estampó en él su firma junto a la del pintor.[37]

Mientras se hallaba en el Brasil, Piazzolla hizo algunas sombrías declaraciones acerca de la situación política en la Argentina y sobre los efectos paralizantes que tenía el deterioro de dicha situación en “el desarrollo artístico del país”.[38] Bien puede ser que se sintiera deprimido por la iniciación de un nuevo gobierno peronista en mayo de 1973, así como por el incremento de la violencia provocada por la guerrilla urbana en los dos o tres últimos años, pero sus palabras

reflejaban asimismo una creciente frustración personal. Concluido el contrato con la Municipalidad, 1973 se le presentaba como un año muy difícil. “Vivo de shows”, le comentó a un periodista brasileño, y esos shows eran cada vez menos frecuentes y rentables. Explicó que por derechos de autor cobraba alrededor de seis mil dólares anuales, y que se sentía feliz si podía vender tres mil copias de un disco en la Argentina.[39] Nada tenía de extraño que comenzara a mirar hacia el extranjero, y el Brasil, donde sus discos se vendían mejor que en su país, era una posibilidad promisoria. En 1973 una de sus tareas fue componer la banda de sonido para un filme brasileño dirigido por Arnaldo Jabor. Estrenado en Francia con el título *Toute nudité sera chatié*, su inclusión de escenas de sexo explícito le ocasionó problemas con los censores cinematográficos de varios países.

Había otros premios que podría conquistar. Su viaje a Europa en marzo fue claramente una exploración. Diversos empresarios europeos habían mostrado señales positivas y la tentación parecía obvia. Astor encontraba ciertos paralelismos entre el momento que vivía y su experiencia de 1958: “Llegan los momentos económicos penosos, en los que ya ni ganas de vivir tengo –le dijo a la revista *Gente*–. Entonces disparo, rajo, me voy”. En la prensa se difundieron rumores de que estaba por abandonar la Argentina para siempre e irse a vivir a Europa; y él admitió que idealmente le gustaría “dividir el año en dos: mitad afuera y mitad acá”.[40]

A Amelita la propuesta de expatriación no la atraía. Había vuelto al folklore y ganó mucho dinero en un lugar nocturno llamado La Gallina Embarazada; además, en ese momento era protagonista, junto a Susana Rinaldi y Marikena Monti, de *Tres mujeres para el show*, un espectáculo muy exitoso, mezcla de tango, música folklórica y melodías internacionales. Astor le envidiaba su éxito (estaba ganando más que él) y no le interesaba mayormente tenerla junto a él en Europa. El año anterior, la relación de pareja había sido más tormentosa que de costumbre. Mientras Astor se hallaba en Italia, Amelita comprobó que estaba embarazada. Astor le dijo cosas muy duras, acusándola de querer una criatura simplemente para que se llamara Piazzolla; su actitud la decidió al aborto. Se reconciliaron,

pero la reconciliación fue endeble. Piazzolla estaba obsesivamente celoso; a menudo se aparecía por el teatro en que Amelita estaba actuando "a espiar –dice ella–, a ver qué hacía, y si estaba con alguien… ¡Ah, terrible!".

Por primera vez desde la época traumática de 1966, Astor atravesaba además por un serio bloqueo creativo, "una especie de psicosis, de miedo, de anulación; no sé cómo llamarlo", le dijo en agosto a un periodista.[41] Esta parálisis era para él más tensionante que su acostumbrada rutina febril, y añadida a sus problemas con Amelita, fue letal. "Empecé a fumar y a fumar y a fumar y a comer y a comer y a comer, desesperadamente", confesó tres años más tarde.[42] Necesitaba aplacar su ritmo de vida. Los médicos le hicieron algunas graves advertencias. Sin embargo, el jueves 25 de octubre…

> Yo pensaba que las enfermedades y la muerte no tenían nada que ver conmigo, que yo era Superman. Pero cuando empezó a dolerme el pecho, el brazo, el hombro… fue tan insoportable que ni siquiera lo recuerdo. Solo sé que desperté en la sala de terapia intensiva de un sanatorio, lleno de cables y sondas, dolorido, agotado, con mucho miedo. Había sufrido un infarto.[43]

Dejó el hospital (adonde Dedé había ido a visitarlo) en silla de ruedas, pero uno de los memorables recuerdos de Daniel es el del día en que de pronto se deshizo de ella y comenzó a caminar. Daniel lo visitaba todas las noches en su departamento, tomaban champán y escuchaban discos de Rachmaninoff, Villa-Lobos y de Quincy Jones. Astor le comentó que empezaría de nuevo, tal vez en Italia. Con Amelita las cosas iban de mal en peor, y el 30 de diciembre se separaron; Astor declaró a la prensa: "Tengo miedo de volver a trabajar con ella y que se me aflojen los cables".[44]

Por indicación médica, debió dejar totalmente de fumar. Diana, que en varias oportunidades lo había intentado sin lograrlo, le preguntó cómo había podido él. "Mirá, te tenés que pegar un susto", fue su respuesta. El gran susto que él se había pegado era la posibilidad de no volver a hacer música nunca más. Para enero de 1974 ya se había levantado de la cama y caminaba; los médicos le dijeron que podía

tocar el bandoneón de nuevo y le recomendaron que no dejara de caminar. Astor le pidió a López Ruiz, que vivía cerca, que lo acompañara en sus paseos. Cuando salían, le contaba cosas de su pasado y le decía que estaba arrepentido de no haberles prestado más atención a sus hijos: "Mirá, yo realmente a mis hijos los quiero mucho, pero no tengo tiempo", le aseguraba. Su amigo brasileño Eric Nepomuceno, que vivía por entonces en Buenos Aires, fue varias veces a visitarlo y notó que de vez en cuando tomaba unos sorbos de whisky, el "vaso regulador", como lo llamaba Astor. Tocó ante Nepomuceno una música que había escrito diciéndole que quería que Chico Buarque le pusiera letra, y grabó un casete para que aquel se lo llevara.

Cuando le dijo a Daniel que quería empezar de nuevo, tenía bien claro lo que necesitaba. Al recuperarse del ataque al corazón, se robusteció su determinación de volver a empezar en el extranjero. En sus declaraciones a la prensa, como de costumbre, adoptó un tono provocador:

> Soy un nuevo Piazzolla… Puedo asegurarles que como compositor esta es la etapa más importante de mi carrera. Lo que me apena es que no puedo concretarla en mi país, porque los argentinos todavía no están preparados para las creaciones atrevidas o peligrosas… ¿Por qué me voy? Es muy claro. Me voy porque en Buenos Aires soy uno más de los miles de desocupados que pululan por las calles.[45]

En enero de 1974 fue en avión a Mar del Plata, donde se estaba dando el espectáculo de Amelita, a fin de persuadirla de que se fuera con él. La primera reacción de ella fue decirle que no, pero finalmente los relatos sobre la soledad en que vivía Astor (repetidos por sus amigos, casi con certeza a pedido de él) la convencieron.[46] Aceptó la reconciliación. "Astor no me tenía más que a mí", dijo más tarde. Volvió a Buenos Aires, organizó una fiesta para celebrar el 53º cumpleaños de Astor y como sorpresa especial hizo que Nonina fuera en avión desde Mar del Plata. Esa noche Piazzolla disfrutó muchísimo y también bebió más de la cuenta. Los invitados lo instaron a que

tocara algo en el bandoneón, pero el alcohol ya se había cobrado su precio. “Se le caía de la mano. No pudo tocar nada”, afirma Amelita. Unos días después comenzaron su nueva aventura. Como anunció una revista, “Todos los caminos conducen a Roma… música, canciones y amor”.[47]

at) Patrice Caratini y Marc Fosset han grabado una excelente versión de “Onda 9” (1977).

au) Véase la excelente entrevista “Salvatore Accardo tells of his great friendship with Piazzolla. ‘On the moon with Astor’” [“Salvatore Accardo habla sobre su gran amistad con Piazzolla. ‘En la luna con Astor’”] de Giovanni Grasso. En las notas que acompañan ambos CDs: *Astor Piazzolla. Oblivion. Salvatore Accardo* (Fone 019 SACD: EU); *Astor Piazzolla. Adiós Nonino. Salvatore Accardo* (DST 020 SACD: EU).

av) Alfredo Radoszynski a MSA, comunicación personal, 14 de mayo de 2002.

aw) El bandoneonista, arreglador y director Eduardo Abramson, que vive en Israel, redescubrió *El pueblo joven*. Ferrer escribió un nuevo texto para el himno “Los alleluyas del amor”; Adamson dio mayor participación al coro. *La première* mundial fue en el Festival de Israel, en Jerusalén, el 13 de junio de 2000. Participaron: Horacio Ferrer (recitado), Eduardo Abramson (bandoneón), Alberto Bohbouth (piano), Hanan Feinstein (guitarrra), el New Israel Vocal Ensemble dirigido por Yuval Ben Ozer, Jerusalén.

Segunda parte

El hombre y el músico

El hombre

"¿Quién le hubiera gustado ser? Bach o Mozart. ¡Pero sufrieron tanto! *¿Cuál es el principal rasgo de su personalidad?* El nerviosismo. Siempre estoy moviendo los dedos. *¿Su defecto principal?* Jamás pienso lo que hablo. Por eso hago muchas macanas y meto tantas veces la pata. *¿Cuál sería su mayor desgracia?* Perder a mi mujer... *¿Qué aborrece por sobre todas las cosas?* Que me den mal de comer. *¿Nombre favorito?* Windy, Sunny, Zum. Son mis tres perros. *¿Qué le sugiere un policía?* Antipatía. Siento repulsión por todo aquel que lleve armas... *¿Qué don de la naturaleza le gustaría tener?* Volar, como los pájaros. *¿Cómo le gustaría morir?* Violentamente... *¿Su ideología?* Creo en la vanguardia, en la libertad, en la revolución".

ASTOR PIAZZOLLA en *La Semana*,
21 de julio de 1983

"¡Qué endemoniada mezcla había dentro de ese hombre!".

MÁXIMO PERROTTI, 1995

"Los dos duendes que llevo adentro"

Por la época en que Piazzolla tomó la decisión de irse a Europa, ya había recorrido más de la mitad del camino en su carrera de músico independiente. Tenía algo más de cincuenta años, y como observó memorablemente George Orwell en cierta oportunidad, "a los cincuenta cada cual tiene el rostro que se merece". Antes de internarnos en esta nueva etapa de la vida de Piazzolla, conviene hacer una pausa y examinar su "rostro" más de cerca. ¿Qué clase de hombre era? ¿Qué influencias habían moldeado su carácter? ¿Por qué dejaba tan honda impresión en quienes lo conocían? ¿Qué rasgos presentaba su conducta como músico? Estas son las preguntas que intentaremos responder en este capítulo y el siguiente.

No es casual que "Adiós Nonino" sea la obra más célebre de Piazzolla. Nonino fue quien más gravitó en la formación de su carácter y quien lo encaminó firmemente hacia el tango cuando el entusiasmo adolescente de Astor lo acercaba a la música clásica y al jazz. Fue su

padre quien le regaló su primer bandoneón: un mensaje cultural y un instrumento musical. Como argentino de primera generación, pero aún italiano en gran medida, su padre le estaba diciendo: "Vos tenés que ser argentino". Es como si Astor hubiera recibido un fuerte mandato paterno del que nunca pudo escapar. En su adolescencia se resistió al tango, y quizá también a ser argentino. En realidad, durante toda su vida fue algo así como un inmigrante desarraigado. Pero en lo profundo se volvió plenamente tanguero, o sea, quedó totalmente imbuido de la cultura del tango.

No fue este el único legado de su padre. Mientras Nonino aún vivía, Piazzolla observó un código moral convencional y se convirtió en un buen marido y un buen padre. La muerte de Nonino en 1959 significó el colapso de una estructura, la remoción de una firme mano rectora de la cual Astor tenía plena conciencia. Su conducta personal se volvió imprevisible. Su matrimonio se hizo trizas, la relación con sus hijos sufrió un grave deterioro y nunca pudo ser reconstruida del todo –herida esta que Piazzolla se llevó consigo a la tumba–. Su vida no recobró la estabilidad hasta mediados de la década del setenta, con su segunda esposa, Laura Escalada. Lo interesante es que los años que transcurrieron entre la muerte de Nonino y el ataque al corazón de Astor (los años de sus mayores dificultades) fueron precisamente su período más creativo. Liberado del mandato paterno, pudo entonces combinar su viejo amor por la música clásica y el jazz, con el tango, y finalmente hacer su música.

A mediados de los años ochenta, la segunda esposa de Piazzolla, Laura, trazó para la prensa este bosquejo del carácter de su marido:

> Astor es un hombre muy complejo y a la vez muy sencillo… Diría que es una síntesis entre la simplicidad y la controversia. Tiene una vida interior absolutamente suya a la cual nadie entra. Tampoco yo. Ese mundo interior lo vive él, lo disfruta él, lo resuelve él, y lo transmite en realidades únicamente por vía de la música… Al mismo tiempo es un ser tremendamente vulnerable, de una ingenuidad tipo [la de un] chico… Es de una gran timidez, que evidentemente le viene de la infancia. Solo en la intimidad, y en momentos muy especiales, puede abrirse. Se me ocurre que tiene

mucho que ver con lo que siempre fueron las familias italianas y españolas, algo atávico. No es muy demostrativo, sino más bien seco. Hacer una caricia espontánea es un poco extraño en él. Decir "te quiero" y abrazarme no es usual. Lo curioso de todo esto es que Astor es inmensamente afectuoso. En lo cotidiano es sencillo, simple, para nada pretencioso. Al principio sus silencios me molestaban, pero ya descubrí de qué se trata: sus silencios son los tiempos que se toma para pensar. Es una máquina de pensar.[1]

La productora discográfica Vera Brandes, que trabajó con él en 1989, piensa que "Astor era lo mismo que su música: totalmente apasionado, lleno de amor y vigor, ternura, humor, dramatismo, sufrimiento, alegría, intensidad, emoción… físico y espiritual al mismo tiempo, tan impredecible como la vida misma".

Casi todos los que lo conocieron repararon en su permanente inquietud. Atilio Talín, su representante artístico durante tanto tiempo, lo considera "un volcán" dotado de "una tremenda energía nerviosa". Lidia Pugliese, viuda de Osvaldo Pugliese, recuerda un concierto en Ámsterdam en 1989 antes del cual Astor corría de un lugar a otro, verificando frenéticamente el sistema de sonido y el estado del escenario. "Hasta que por fin [Osvaldo] lo llamó y le dijo: '¿Astor, por qué corre tanto? No le conviene, ya somos grandes. Venga, quédese aquí, vamos a tomar un cafecito'. Astor le hizo caso, pero nada más que por diez minutos".[2]

Podía ser el mejor compañero, capaz de cautivar y estimular a quienes estuvieran a su lado. "En el fondo era un tipo muy tierno, muy amigo, *cuando quería*", señala el pianista Pablo Ziegler. La autora y cantante Eladia Blázquez se entristecía cuando pensaba "que la gente no conociera la verdadera personalidad de Astor: esa parte de la ternura, que quedó un poco tapada por su manera de ser tan traviesa, tan frontal…". Este aspecto de Piazzolla estuvo muy presente durante los años que pasó con "las tres D", cuando era en todo sentido un admirable hombre de familia. Los padres de Dedé lo querían mucho, lo encontraban sensible, divertido, un bromista. A una amiga de años posteriores, Marta Saúl, le impresionaba siempre "su calidez, su sencillez, su cosa directa… Era el tipo más simple, más sano, más

transparente que conocí".

En contraste con ello, la pianista Mónica Cosachov siente que tenía "un mundo terriblemente torturado adentro", y por cierto podía tener estallidos agresivos, en ocasiones desdeñaba las pautas de conducta convencionales, y de vez en cuando era cruel. Su hija lo considera un hombre "como todo genio… con grandes debilidades a nivel humano". Para su primo tercero, el marplatense Oscar Cataldi, era "un buen tipo, pero era muy, muy difícil de llevar". Oscar López Ruiz, en sus memorias, suele apodarlo "Luzbelito", un "pequeño demonio". Uno de sus conocidos sugirió (no enteramente en broma) que un posible título para el presente libro era "Satanás con bandoneón". Tal vez esto sea exagerar un poco, pero no hay duda de que Piazzolla tenía un cierto aspecto satánico, y ninguna historia de su vida puede ignorarlo totalmente.

Ese aspecto provenía, sin duda, de la ambición. Piazzolla era muy ambicioso, como todo artista movido por un fuerte impulso creador. "Nosotros vamos a ser una pareja como los Bartók", le dijo a Dedé. Una vez estaba almorzando con el periodista Bernardo Neustadt y le preguntó: "¿Qué va a pasar después de mi muerte? ¿Cómo me van a recordar?". Neustadt le respondió que al principio sería ignorado, porque había sido un pionero. Otro comensal conjeturó que asistirían miles de personas al funeral, pero Neustadt replicó: "Casi nadie". Al oír esto, una mirada sombría asomó en el rostro de Astor. La primera predicción de Neustadt fue un serio error, aunque algo de razón tenía en lo relativo al funeral.

El propio Astor admitía siempre que su naturaleza tenía dos caras. A Máximo Perrotti le dijo: "Creo que de los dos duendes que llevo adentro, el que piensa es más 'opa' que el que hace. Y siempre llega tarde".[3] Una de las cosas que evidentemente controlaba el "duende que hace" era la llamativa franqueza de Astor. Como señala Hermenegildo Sábat, "No era un hombre que fingiese". Un amigo posterior, Ricardo Saúl, lo encontraba "peligrosamente frontal", un hombre que no tenía pelos en la lengua. En este mismo sentido, otro amigo, el embajador Mario Corcuera Ibáñez, dice que era "profundamente libre. No era influenciable por casi nada".

A veces la franqueza de Astor degeneraba en agresión física. El "Zurdo" Piazzolla del Lower East Side a veces se reencarnaba en su vida adulta. Su cuñado Horacio Mártire nos relata: "No era amigo de discutir, prefería pegarte una piña si se pasaban los límites… sus límites". Hubo algunos casos más o menos famosos. En la época de la orquesta de 1946, le dio a un admirador de Alfredo De Angelis una trompada que lo hizo caer al suelo por haberlo llamado "rengo", y su amigo Perrotti tuvo que contenerlo para que no siguiera pegándole. Una noche, en el 676, fue burdamente insultado por un borracho que se acercó al escenario, y él levantó la mano izquierda del bandoneón y le zampó un golpe que lo hizo rodar.[4] No hay registros, empero, de que alguna vez le hubiera pegado a una mujer.

Naturalmente, en ocasiones su candor o su agresividad le causaban problemas. En una revista se decía que su música estaba en la misma categoría que la de Atilio Stampone; ofendido, Piazzolla bautizó públicamente al pianista "Espantone". Stampone le inició una causa judicial y logró que se retractara.[5] Astor parecía buscar en forma deliberada que se produjeran tales episodios. El crítico de jazz Peter Watrous, que lo entrevistó en los años ochenta, intuyó acertadamente que "si nadie lo hubiera provocado con respecto a su música, probablemente habría contratado a alguien para que lo hiciera". Y de hecho, al contarle a Watrous las amenazas que le habían dirigido en la época del Octeto, le confesó que lo habían hecho… "¡feliz!".[6] El comentario es revelador.

Él mismo racionalizaba su agresividad diciendo que era incapaz de soportar alegremente a los idiotas, en especial a los idiotas musicales. En parte, desde luego, el ataque era para él la mejor defensa, y durante casi toda su carrera necesitó defender su música de las críticas encarnizadas. Cuando estaba realmente furioso era capaz de causar grandes escándalos. Gary Burton, que tocó con él en un concierto en España a mediados de los años ochenta, presenció uno de ellos:

> Las cosas no estaban bien organizadas. Se pasó gritándole al promotor toda la noche, pero luego se disculpó ante mí y me dijo: "Lamento que tengas que ver todo esto. Estaba furioso con ese tipo, porque yo vengo aquí con mi conjunto, y contigo como invitado

especial, y me siento muy fastidiado de que no tenga las cosas bien organizadas, y eso me pone furioso". Muchas veces he visto a los músicos –incluso a veces a mí mismo– tener este tipo de estallidos.

Es posible que luego Piazzolla se suavizara algo. En 1988, cuando cumplió sesenta y siete años, le preguntaron cuál era su mayor defecto y contestó: "Mi agresividad, aunque con el tiempo estoy cambiando un poco".[7] El periodista Edmundo Eichelbaum piensa que más adelante "manejaba un poco su impetuosidad". No obstante, su impaciencia podía trasuntarse de otras maneras. No les dedicaba mucho tiempo a los chicos. "Si llegaba a un restaurante y había chicos, se daba media vuelta y se iba", dice Daniel.

La agresividad y la impaciencia de Piazzolla no provenían de que tuviera una opinión magnificada sobre sí mismo. Uno de los autores de este libro, Simon Collier, que lo conoció en 1985, no recuerda que hubiera en él rastro alguno de aires de superioridad. "Era el tipo menos divo que he conocido en mi vida", sostiene López Ruiz. Nunca puso distancia con respecto a nadie. El fotógrafo Gianni Mestichelli lo encontró una vez en París haciendo pacientemente una cola para comprar queso como cualquier hijo de vecino, y en otra ocasión lo vio esperando con igual paciencia para entrar a un cine de Punta del Este. La impresión del percusionista Enrique "Zurdo" Roizner, "un adicto al estudio"[ax] es que "Él sabía que era un grande, pero tenía una naturalidad pasmosa con esto. No lo afectaba en nada". Su segunda esposa, Laura, afirma lo mismo de otra manera: "Él no sabía quién era… nunca tuvo conciencia de sí mismo. Él hacía las cosas, nada más. Escribía, tocaba, pero nunca tuvo visión de sí mismo; no tenía conciencia total de su gran talento".

Todo esto presentaba un aspecto negativo. Incorruptible como era en lo atinente a su música, que nunca habría de modificar por dinero, Piazzolla tenía un limitado sentido comercial. Podía, por cierto, *imaginar* oportunidades comerciales. Una vez fantaseó junto a su amigo marplatense Juan Mastropasqua con establecer una compañía discográfica en Mar del Plata. Decía que el lugar era ideal: "En los Estados Unidos, nadie graba en Nueva York, se van al centro de los Estados Unidos, a un lugar absolutamente tranquilo, donde se

congregan los músicos y donde tienen un lugar apto para trabajar". Su razonamiento era bueno. Como centros de grabación, Nueva York y Los Ángeles son menos importantes que la provinciana ciudad de Nashville. Pero Astor nunca habría tenido la paciencia para emprender esa aventura, como lo atestigua Atilio Talín, quien manejó sus asuntos durante muchos años: "Conseguir que Astor se sentara con uno a hablar de los aspectos económicos era un verdadero triunfo. 'Quiero que conversemos', le decía. 'Bueno, me parece bárbaro', contestaba Piazzolla"… pero enseguida perdía todo interés. Vera Brandes –productora discográfica– sostuvo que "los aspectos empresariales no estaban claramente estructurados como podría suponerse en un artista de su magnitud".

Como empresario independiente –a partir de 1946 fue siempre su propio patrón–, nunca tuvo conciencia de la necesidad de hacer dinero, y en cambio lo aburría tener que preocuparse por la letra chica de los contratos. Esto le originó grandes complicaciones con sus editores, las compañías grabadoras y los administradores de los teatros. Laura coincide en que "siempre fue un hombre que sucumbió a los chantas –y agrega–: Tenía muy mala suerte para elegir managers, o gente que lo guiara, o gente que lo contratara. Astor tenía como un imán para encontrarse con toda la gente indeseable… Era como una atracción fatal". Su ingenuidad en estas cuestiones se debía, en última instancia, a su negativa a interesarse por cualquier cosa que no fuera la música. "Un hombre así –dice Laura– es un hombre que tiene muchos problemas". En este aspecto particular, el carácter de Piazzolla no es comparable con el de su ídolo Stravinsky, cuyo interés por acumular dinero hizo que W. H. Auden, quien en alguna ocasión fue su libretista, sugiriera socarronamente al maestro Stravinsky que la palabra alemana ideal a la cual debía poner música era "*millionen*". Los enredos legales en que cayó Piazzolla habrían de causar interminables dolores de cabeza a sus herederos (sus dos hijos y su segunda esposa), quienes en mayo de 1997 crearon una nueva empresa denominada Piazzolla Music a fin de poner orden. En lo referente a las grabaciones, especialmente, en los años posteriores a su muerte se llegó a una suerte de anarquía. Emmanuel Chamboredon,

propietario francés del sello Milan, buen amigo de Piazzolla en sus últimos años y quien fue socio en la nueva empresa Piazzolla Music, declaró sin rodeos: “Mucha gente abusó de la confianza de Astor, y hoy existen algunos que no tienen respeto alguno por los derechos de los artistas [y] saquean sin escrúpulos lo que les pertenece. Esto significa que cuatro de cada cinco discos de Piazzolla que hay en el mercado son ilegales”.

Simpatías y antipatías serias

Piazzolla fue bautizado y criado como católico, y en 1968 se definió a sí mismo en este aspecto diciendo que era “católico, aunque no demasiado”.[8] En 1976 le confesó a un periodista: “Creo en un Dios: nosotros mismos somos el Diablo y Dios. Y, bueno, soy cristiano: cuando tengo miedo, rezo… pero sólo tengo miedo cuando viajo en avión”.[9] Cabría agregar que el rechazo que le producía viajar en avión era genuino. Saúl Cosentino, un músico amigo suyo que más tarde fue piloto de Aerolíneas Argentinas, pedía el vuelo cada vez que podía, para comandar él el avión cuando viajaba Astor. “Yo me lo traía a la cabina, para el despegue o el aterrizaje, y eso le sacó un poquito el miedo”, asevera. Irónicamente, durante la década del ochenta Astor se vio forzado a hacer viajes constantes en avión.

Después de su separación de Dedé en 1966, Piazzolla sostuvo que se había vuelto “muy supersticioso”.[10] Cuando Horacio Ferrer golpeó a su puerta aquella famosa noche de diciembre de 1967, de inmediato le contó el pronóstico de Horangel. Dice Ferrer que “él era muy sensible a todas esas cosas esotéricas, a la mufa, a la cosa que trae mala suerte, el destino, los hados… vivía como prisionero de todo eso”. Su amigo Hipólito “Tuco” Paz recuerda una ocasión a fines de los años sesenta en que acompañó a Astor a Avellaneda para consultar a una conocida vidente. Piazzolla admitió a veces abiertamente estar interesado en el ocultismo. A un periodista le contó que en 1968 fue a ver a un renombrado espiritista, De Bono, quien le dijo que su vida tenía dos “protectores”: Sílfide, espíritu del aire, y Ondina, espíritu del agua. En homenaje a estos dos espíritus compuso su obra en tres movimientos *Tangata* (1969), pese a que Amelita Baltar trató de disuadirlo de que

lo hiciera.[11] Daniel confirma que en este período su padre usaba amuletos y que en sus viajes al Brasil solía consultar a un *pai do santo* del culto brasileño candomblé, cuyos consejos siempre seguía. No sabemos por cuánto tiempo persistió en esto, pero evidentemente se lo tomó muy en serio mientras duró.

Su relación con Laura Escalada, quien luego sería su segunda esposa, produjo un cambio sustancial en su perspectiva religiosa: volvió a adherir por completo al catolicismo tradicional en que había sido criado. En 1980 declaró: "Soy católico… Creo en Dios y le rezo en inglés. Además, me gusta meterme en una iglesia. Es como desintoxicarme. Es como darme un baño de paz".[12] Su amiga Marta Saúl decía que era "un hombre de una fe conmovedora", esencialmente muy piadoso, aunque no concurriera regularmente a misa. En este período, Astor y Laura, junto con Atilio Talín y su esposa Inés, hacían todos los años una peregrinación a Luján, y en años posteriores se volvió devoto de la Virgen de la Medalla Milagrosa, culto sumamente popular en Francia a mediados del siglo XIX, luego de que en 1830 la Virgen María le revelara a santa Catalina Labouré (1806-1876) las trazas de la medalla. La capilla de la Medalla Milagrosa, sita en la rue du Bac de París, es visitada anualmente por unos dos millones de personas. Piazzolla acudió allí el día previo a aquel domingo en el cual el destino le asestó su golpe más severo.

A menudo traía de sus viajes a Europa medallas y estampas de la Virgen, e incluso pequeños frascos con agua bendita, como regalos para sus amigos. Ofreció donar una imagen de la Virgen a la Catedral de Maldonado de Punta del Este.

El catolicismo tiñó probablemente algunas de las actitudes sociales más conservadoras de Piazzolla, aunque sin duda en esto también jugaron su parte las antiguas costumbres italianas de su familia. Sentía escasa o nula simpatía por el feminismo, que en la Argentina tiene más adeptos que en cualquier otro lugar de América Latina –aunque menos que en los Estados Unidos–. Diana se enfureció cuando en una oportunidad Astor la elogió ante la prensa por ser una buena madre, agregando como al pasar que además era una buena escritora. Fue un comentario espontáneo y revelador, aunque en modo alguno

significara que desmerecía los empeños literarios de su hija. En rigor, durante los años sesenta hizo cuanto pudo para promoverlos.

Las opiniones políticas de Piazzolla eran siempre totalmente impredecibles, aunque fue congruente en su antipatía hacia el peronismo y despreciaba a los músicos que habían transado con el gobierno de Perón. Sin embargo, en las elecciones de septiembre de 1973 votó por los peronistas, como lo hizo la mayoría de los argentinos en esa época de creciente crisis nacional;[13] pero pronto se desilusionó y volvió a sus opiniones habituales. "La Argentina está podrida por culpa de Juan Domingo Perón –le dijo a un periodista brasileño en 1986–. Fue él el responsable de dividir a la gente en peronistas y antiperonistas".[14] No obstante, su actitud hacia Eva Perón parece haberse mitigado con los años y a mediados de la década del setenta hasta pensó en escribir una ópera sobre su vida.

El problema de Piazzolla con la política era que siempre tenía que decir algo cuando se le preguntaba al respecto. De nada sirve tratar de rastrear sus cambios ideológicos. A comienzos de la década del ochenta apoyó al presidente Raúl Alfonsín, pero también en este caso se decepcionó muy pronto. En otras ocasiones podía aparentar ser izquierdista o disponerse a elogiar al presidente *de facto* chileno Augusto Pinochet. "A nosotros los argentinos nos faltó un personaje como Pinochet –le dijo a Natalio Gorin en 1990–. Quizás a la Argentina le falta un poco de fascismo". Gorin expresó su asombro acerca de que un hombre que había vivido tanto tiempo en democracias como Francia e Italia pudiera decir eso. Piazzolla admitió que estaba exagerando y que seguía admirando a músicos como Osvaldo Pugliese, comunista toda su vida y que nunca encontró motivos para cambiar esa postura, que lo acompañó hasta la tumba.[15] El propio Piazzolla era incapaz de obrar con una coherencia ideológica de esa magnitud.

En sus últimos años, tomó conciencia al menos de que abría la boca con demasiada rapidez. En una conversación telefónica con Oscar López Ruiz a fines de 1989 o comienzos de 1990, le dijo: "La verdad es que me tendría que meter la lengua en el culo".[16] Y le prometió a su antiguo guitarrista que nunca volvería a hacer declaraciones

provocadoras sobre nada que no fuera la música. Al parecer, cumplió su palabra. De todas maneras, las declaraciones políticas de Piazzolla debían tomarse siempre con pinzas. Como animal político, no lo era mucho más que su amigo y mentor Aníbal Troilo, quien permanentemente se negaba a manifestarse en tal sentido diciendo que esas cuestiones eran mucho menos interesantes que el fútbol o las carreras de caballos. Para Piazzolla, los equivalentes habrían sido la pesca del tiburón o correr con un auto por las autopistas. Como le expresó una vez a Antonio Agri: "Los presidentes pasan, y yo voy a seguir tocando el bandoneón". Lo que verdaderamente le interesaba, lo inspiraba y lo conmovía era la *música*.

Simpatías y antipatías no tan serias

En agosto de 1964 un periodista le preguntó a Piazzolla qué era lo que más lo entusiasmaba. Aparte de la música, contestó, era "el momento en que cocina mi mujer o cuando hago andar mi coche a ciento cincuenta kilómetros por hora".[17] De estas preferencias podían dar testimonio todos los que lo conocían. López Ruiz recuerda haber viajado en auto con él por las rutas argentinas a una velocidad que le ponía los pelos de punta. Kico Salvo, amigo de Piazzolla que lo acompañaba cuando se iba a pasar el fin de semana a Mar del Plata, nunca le entregaba el volante de su elegante cupé Datsun, y tenía que aguantarse que Astor lo instara continuamente a apretar el acelerador. Su amor por los automóviles fue lo que lo llevó a conocer a quien sería su representante argentino en los últimos veinte años de su carrera, Atilio Talín, a quien en diciembre de 1980 Astor le concedió poder general amplio. Se habían conocido en el *nightclub* Jamaica; Talín acababa de comprarse un Alfa Romeo. Una noche, al bajar del escenario, Piazzolla lo sorprendió cuando le dijo: "Lindo, el Alfa". "¿No me diga, maestro, que le gustan los autos?", inquirió Talín. "Después de la música es lo que más me gusta", fue la respuesta. Terminado el espectáculo, se fueron juntos a pasear por Buenos Aires. La amistad entre ambos pronto se profundizó.[18]

Entre las pasiones extracurriculares de Astor, la buena mesa estaba antes que los automóviles. En sus últimos tiempos llegó a ser una

especie de *bon vivant*. Tenía una notable habilidad para detectar restaurantes desconocidos, tanto en Buenos Aires como en ciudades de otros países. Dedé recuerda en los años cuarenta y cincuenta las excursiones en busca de la modesta cantina Spadavecchia en el barrio de La Boca, pero cuando esta se actualizó y "modernizó", perdió interés por allí. Le gustaban los lugares alejados de los circuitos habituales y que tuvieran fama de buena comida. En la época en que estaba con Amelita sus preferencias eran dos restaurantes porteños tradicionales, el Angiola y el Bachín (a este último lo inmortalizó en su canción). Con Laura iban normalmente a Fechoría y a Broccolino. En años posteriores uno de sus sitios favoritos era el restaurante Félix, en Avellaneda ("el mejor restaurante del mundo", decía a menudo), donde a veces celebraba sus cumpleaños. Sus dueños, Félix e Irma Estrada, corroboran que visitaba el lugar con frecuencia y habitualmente pedía "jamón, lechón, tal vez pollo, cosas comunes, pero bien hechas". En materia de vinos, le gustaban los tintos argentinos de la Bodega López (Rincón Famoso, Chateau Vieux). Cuando le era posible, comía alrededor de las nueve de la noche –un poco más temprano que la mayoría de sus compatriotas–.

También disfrutaba enormemente cuando cocinaba, y lo hacía, según Dedé, "maravillosamente". Con frecuencia cocinaba para otros. Según Solange Perrotti, tenía un modo particular de preparar las berenjenas, que primero hervía con vinagre blanco y después pisaba. Daniel dice no conocer a nadie que hiciera "fideos más ricos". Había inventado una salsa que, según Daniel, "se va dando como herencia de la familia; es muy simple, pero exquisita". Algunos de los músicos de Piazzolla también aprendieron a prepararla. Después de separarse de Dedé, desarrolló nuevas habilidades culinarias; todavía se recuerdan sus "milanesas espectaculares". En la casa que tuvo en Punta del Este en la década del ochenta, se sentía a gusto en la cocina. Instaló allí un horno para hacer pan, y se volvió experto en la preparación del pescado, aunque de acuerdo con las declaraciones de sus caseros su plato favorito era el bife cocido, con tomates, trufas y un queso liviano.[19] Le gustaba invitar a grupos chicos a comer a su casa, no era una persona de ir a grandes fiestas. Pero si el pescado le gustaba,

mucho más le gustaba la pesca. Desde su infancia le encantó salir a cazar (principalmente patos y perdices en los campos cercanos a Mar del Plata) y a pescar (sobre todo peces de gran tamaño, desde los espigones y rompientes de la costa marplatense). Ya mencionamos que uno de sus lugares favoritos era Bahía San Blas, al sur de Bahía Blanca, cuyo entorno agreste le atraía y donde tuvo sus primeras experiencias con tiburones. Hacía frecuente referencia a esta pasión cuando hablaba con periodistas. A uno de ellos le dijo: "Mi psicoanálisis está en el mar".[20] Pero sus excursiones posteriores para pescar tiburones merecen que les dediquemos un lugar aparte y las situemos en el contexto de Punta del Este en la década del ochenta.

Ahora bien: no solo de la pesca de tiburones vivirá el hombre. ¿Cuáles eran los gustos de Astor en materia de literatura y de arte en general? Su interés por la pintura, estimulado y cultivado por Dedé, parece haberle durado toda la vida. Laura afirma que sabía apreciar los Monet y Picasso le gustaba con locura. Le gustaban los pintores más maduros. Era un hombre que reconocía lo que estaba bien hecho. Alberto Ginastera le aconsejó que leyera mucho, y durante algunos años hizo un esfuerzo deliberado para lograrlo, pero después dejó de hacerlo. Diana dice que "odiaba leer", y Hermenegildo Sábat afirma que "en la parte literaria, no era un hombre culto". Piazzolla era muy abierto al respecto. En 1968 le comentó a Speratti: "Lo que más me gusta leer es poesía… Lorca, Vallejo, los clásicos de nuestro siglo. Me encantan los poemas. Otros temas me interesan cada vez menos, salvo las biografías de músicos, que son, diría, lo que más he leído. Soy incapaz de leer una novela". Y en 1983 declaró: "No tengo paciencia. Leí mucho cuando era esnob y quería saber no solo lo que pasaba en la música sino en la pintura, la literatura, el cine… Hasta que un buen día dije: 'No, ¿para qué mierda estoy leyendo si no me gusta?'".[21]

Durante casi toda su vida Piazzolla fue un asiduo espectador de cine. En este campo sus gustos eran también simples. Dedé recuerda que lo fascinaban los dibujos animados; cuando a comienzos de los años cuarenta se estrenó en Buenos Aires *Fantasía*, de Disney, fueron a verla juntos. Si bien Astor estaba dispuesto a manifestar su deferencia ante la mención de nombres como Antonioni, Fellini o Bergman, sus

verdaderas predilecciones pasaban por otro lado. “Reconozco que prefiero a James Bond o un buen *western*, por ejemplo”, dijo en 1968. “Los *westerns* son buenísimos, perfectos; son joyitas”.[22] Laura recuerda que le había impactado *El Padrino* (1972) y que le impactó la primera *Rocky* (1976) de Silvester Stallone. Rocky Balboa es un desconocido boxeador a quien se le ofrece la posibilidad de pelear por el título mundial de los pesos pesados contra Apollo Creed. Con una gran fuerza de voluntad, Rocky se prepara concienzudamente para el combate y también para los cambios que acabarán produciéndose en su vida. Le encantaban los efectos especiales. Pensaba qué se podía hacer en el futuro.

El humor

El extraordinario sentido del humor de Piazzolla dejó como resultado una multitud de anécdotas. Su hija nos cuenta que “las anécdotas de los viajes, te las contaba que te hacía reír, te dolía el estómago de la risa”. Su representante italiano desde 1974, Aldo Pagani –su relación sufrió muchos vaivenes–, recuerda que “me ha hecho morir de risa”. A menudo Astor agregaba ribetes cómicos a sus rutinas cotidianas. Le encantaba ponerles apodos a sus amigos y colaboradores. A fines de los años cuarenta, por ejemplo, el director Armando Pontier pasó a ser “el canguro” y el periodista Armando Rolón, “la liebre” (por su prominente dentadura). Horacio Ferrer fue, al menos por un tiempo, “Horacus”.[23] También era muy rápido para las respuestas ingeniosas. Cuando el pianista Gustavo Kerestezachi le señaló que tenía una “neurosis abandónica”, Astor le retrucó: “No, ¡tengo una neurosis bandoneónica!”. Lalo Schifrin afirma que su humor era muy porteño, pero también “muy Piazzolla”.

Sin embargo, a veces su humor se volvía pesado –y en algunos casos “más negro que el alma de Adolf Hitler”, según dice López Ruiz–.[24] La mayoría de las personas dejan las travesuras junto con su infancia; Astor las prolongó durante toda su vida adulta bajo la forma de su inveterada afición a hacer bromas –aunque, hay que admitirlo, no le gustaba que se las hicieran a él: “Había que bancarse sus bromas, aunque él no se bancara las de los demás”, sostiene el cantor Raúl

Lavié–.

Esta conducta está documentada en casi todas las etapas de su carrera. En 1939, mientras estaba en la orquesta de Francisco Lauro, una vez metió a un gato hambriento en el estuche del bandoneón de Lauro; naturalmente, cuando fue descubierto, la criatura se lanzó hacia el pintoresco pero poco idóneo director y le dio unos buenos arañazos.[25] Como ya dijimos, en su época con Aníbal Troilo los polvos pica-pica y las bombitas de mal olor formaban parte de su equipo musical corriente. Una vez desafió a un músico amigo a correr con él "completamente desnudos" por las calles alrededor del casino de Mendoza a medianoche, cuando esas calles estaban colmadas de gente… y lo hizo. En 1943, estando en Mar del Plata con algunos músicos, los agrupó en la Rambla para sacarse una foto, y cuando el fotógrafo se introdujo bajo el tradicional paño negro, Astor dio un salto y le pegó una fuerte patada en el trasero antes de salir corriendo mientras gritaba, triunfante, "¡Gooool!".[26]

Sus conductas payasescas prosiguieron con el Octeto –una vez, por ejemplo, ató a la manija del estuche del violín de Elvino Vardaro un profiláctico bien estirado–[27] y con el Quinteto en los años sesenta, donde a menudo la víctima de sus bromas era el cantor Héctor De Rosas (como ya vimos en un capítulo anterior). En una oportunidad le deslizó a este una iguana muerta en la cama. Ante tales chistes, De Rosas adoptaba una actitud filosófica: "Nadie se podía enojar con un tipo como Astor", afirma.[28] El percusionista León Jacobson recuerda una anécdota de esa misma época. Una noche viajaba en un taxi cuando lo vio a Piazzolla en la puerta de un *nightclub*, y bajó la ventanilla para saludarlo. Piazzolla se acercó al taxi y arrojó dentro un cigarrillo encendido, que fue a dar, en medio de una lluvia de chispas, en el cuello del taxista. "¡Este hombre está loco!", le dijo el conductor a su pasajero. "Es el maestro Piazzolla", le contestó este en tono de disculpa.

La afición de Piazzolla a las bromas lo acompañó hasta sus últimos años. El percusionista Enrique "Zurdo" Roizner recuerda que en una de las giras al Brasil de mediados de la década del setenta, se puso una careta de goma que representaba a Frankenstein y le pasó a su hijo

Daniel una del Dr. Jekyll; juntos se fueron a la habitación del tecladista Santiago Giacobbe y lo despertaron; Giacobbe soltó un grito estremecedor. En los años ochenta, ya instalado en Punta del Este, Piazzolla no se privaba de asustar a sus vecinos con máscaras de toda índole, y aplicaba el mismo tratamiento a sus invitados –como lo recordaba muy bien Eladia Blázquez–. Una noche de Año Nuevo, al llegar a la casa, Mario Antelo la vio totalmente a oscuras. "De repente me cae algo de arriba de un árbol… y era él vestido como una bruja. Me saltaba alrededor. Me decía: '¿Te asustaste? ¿Te asustaste?'". En otras oportunidades, los músicos insistían tanto con la yerba porque tomaban mate. En ciertos países de Europa la yerba no pasaba los controles aduaneros en los aeropuertos. Astor la guardaba dentro del bandoneón. Abría el bandoneón y sacaba la yerba. Ahí iba. Cuenta Laura que en uno de los países le causó mucha gracia, porque le pregunta la persona de la Aduana: "¿Y qué es esto?". Astor lo mira y le dice: "No, es un instrumento de porquería que toco yo". "A ver, ¿qué instrumento es?". Entonces Astor lo saca, hace algunos compases algo desafinados, y le dice: "Sí, es un instrumento de porquería. Guárdelo". Tal vez fuera Finlandia. Donde además, les tocó el día eterno. Les tocaron ambos: noche eterna y día eterno. Les costó muchísimo adaptarse.[ay]

Pero la hazaña más espectacular de Piazzolla como *clown* tuvo lugar en París a mediados de los años setenta. Luego de una excelente comida, él y su médico y amigo Marcos Asensio salieron a pasear de madrugada por la ciudad, llegaron a Notre Dame y entraron. Según recuerda Asensio, Piazzolla se fue derecho hacia el órgano y comenzó a tocar, improvisando una mezcla de música religiosa con la suya propia. Llegaban los fieles para asistir a la primera misa de la mañana. "Si viene un *flic*, te mete en cana", le dijo Asensio, pero Piazzolla siguió tocando durante toda la misa. Cuando los dos amigos abandonaban la Catedral, uno de los sacerdotes oficiantes se aproximó a Asensio y le pidió: "Dígale a ese señor que si puede venir a tocar los sábados a la noche, o la misa de los domingos, [o] los casamientos, le pagaremos bien… Para que la gente venga a la iglesia hay que darle nuevas emociones, ¡y este hombre ha tocado bien!".

La “barra”

Los allegados a Piazzolla dudan de que alguna vez haya tenido amigos íntimos, aunque su círculo de amistades era enorme. En raras ocasiones se abría totalmente al otro. De sus amigos personales, la mayoría eran músicos. Charlando con el periodista Alberto Speratti en 1968 se refirió a este tema y nombró concretamente a Hugo Baralis, José Bragato, Enrique Mario Francini y Leopoldo Federico (sin duda podría haber añadido a la lista a Roberto Di Filippo), al tiempo que le decía que entre sus músicos de entonces también tenía “unos amigazos de ley”: Antonio Agri, Kicho Díaz, Osvaldo Manzi, Oscar López Ruiz, Jaime Gosis.[29] Hubo siempre, sin embargo, un pequeño grupo de personas que no eran profesionales de la música y por quienes tenía una alta estima: era su “barra”. Al respecto señaló en 1971: “Yo tengo un gran amor por la gente que me entiende, que me sigue desde hace años. Los pocos amigos que tengo, esos treinta o cuarenta que han seguido mi trayectoria, esa barra, son la gente en quienes pienso cuando escribo. Si bien escribo para mí, lo hago también para hacerlos felices a ellos”.[30] Confiaba a ciegas en estas personas, y a cambio ellas lo defendían a muerte. No podemos incluir en esta historia a todos los miembros de la “barra”, pero se destaca una media docena.

El capitán del equipo era Víctor Oliveros. Tenía doce años y vivía en Comodoro Rivadavia cuando escuchó a Piazzolla por primera vez en la radio, y quedó transfigurado. Años más tarde, cuando ya se había trasladado junto con sus padres a Buenos Aires, su obsesión era conocerlo personalmente. Lo llamó por teléfono, y el miércoles 9 de junio de 1955 a las 16.55 (jamás olvidaría el momento exacto) lo recibió Piazzolla en su departamento de Parque Chacabuco. Piazzolla estaba terminando un arreglo del tango “Arrabal” para el Octeto y se lo hizo escuchar. Aunque a Oliveros le pareció “demasiado avanzado”, no tardó en convertirse en un apasionado admirador de su música,[31] a punto tal que asistió virtualmente a todos los ensayos del Octeto en el *nightclub* Rendez-vous. Piazzolla valoraba mucho la devoción de Oliveros y este, por su parte, se hizo el propósito de crear una “barra” que apoyara a su ídolo. La barra ya estaba formada en la famosa noche del concurso en el Luna Park en 1969, cuando sus integrantes

desplegaron con orgullo una pancarta con la leyenda BALADA PARA UN LOCO. Mucho antes de eso, Oliveros había comenzado a coleccionar toda clase de objetos vinculados con Piazzolla, no solo discos y recortes de prensa, sino hasta los boletos de tranvía que alguna vez había tomado, el menú del día de su boda, uno de los sombreros que se ponía para pescar, innumerables fotografías y su primer bandoneón –que Astor le confió cuando partió para Nueva York en 1958–.

Entre los miembros de la barra estaban conocidos periodistas como Héctor Ernié (quien falleció en 1991), Amílcar Greco y Natalio Gorin.[32] Gorin nunca se había atrevido a aproximársele a Piazzolla en Buenos Aires y tuvo su primer encuentro con él cuando viajó a París en la primavera de 1971, donde fue a golpear la puerta del departamento 113 de la Cité des Arts. Otro admirador de larga data, Juan Trigueros, se halló un día de 1968 sentado por casualidad junto a Piazzolla en un concierto; Astor simpatizó con él de inmediato e intercambiaron números de teléfono. Por entonces Trigueros trabajaba en un banco y escuchó a un compañero, Quito González Azcona, silbar una melodía de Piazzolla en la oficina contigua. "A vos, ¿te gusta Piazzolla?", le preguntó Trigueros. Desde entonces intercambiaban discos. Cuando se estrenó *María de Buenos Aires*, González Azcona sugirió que lo invitaran a su casa del barrio de Flores para charlar sobre esa producción. Astor, Amelita y Ferrer no solo concurrieron, sino que se quedaron conversando hasta la madrugada. A partir de entonces la casa de González Azcona se convirtió en uno de los lugares de encuentro más frecuentes de Piazzolla con los integrantes de la barra, sobre todo porque tenía un sistema de audio muy moderno. Cada vez que Piazzolla volvía de uno de sus viajes a Europa, lo llamaba a González Azcona y le decía: "Che, ¿nos podemos reunir en tu casa?, porque vengo con novedades".

En junio de 1969, después de un concierto, González Azcona y Trigueros lo estaban ayudando a Astor a cambiar un neumático pinchado cuando de pronto apareció Víctor Oliveros, que aún no conocía a González Azcona. "Vos, ¿quién sos?", le dijo a González Azcona. Poco más tarde, en un café cercano, Oliveros lo sometió a la "prueba" que aplicaba a veces a los candidatos a integrar la barra:

"¿Cuántos long-plays tenés vos? ¿Y cuál es el que te gusta más?", etcétera. González Azcona pasó el test con éxito.

El abogado Mario Antelo conoció a Piazzolla en 1968, en un concierto de Sarah Vaughan, y congeniaron de inmediato. Pasaron juntos el Año Nuevo por lo menos en ocho oportunidades, en Mar del Plata y, más adelante, en Punta del Este. En una de esas ocasiones estaban en Mar del Plata y el pequeño hijo de Antelo puso un cohete en el lugar en que iba a sentarse Nonina, gritando: "¡Adiós, Nonina!". A Astor la broma no le gustó nada. Le había puesto a Antelo el apodo "Milonga" debido a su indeclinable admiración por el tango tradicional. De ahí el título de una de las obras que escribió en 1986 para su colaboración con Gary Burton: "*Milonga is Coming*", con el doble sentido de "Se viene la milonga" y "Viene Milonga" (Antelo).

Una de las últimas incorporaciones a la barra fue la de Francisco "Kico" Salvo, un agente de seguros que adoraba a Piazzolla desde los días de la orquesta de Fiorentino. Nunca reunió coraje como para acercársele, pero una vez le envió una nota amigable en un concurso de preguntas y respuestas conducido por Bernardo Neustadt (probablemente en agosto de 1967). Por último, en 1980 Astor se enteró de la fidelidad de Salvo hacia él y lo llamó por teléfono. "¿Cómo no te diste a conocer antes? Los años que nos perdimos de ser amigos…", se lamentó en esa ocasión. En breve recuperaron el tiempo perdido.

La solidaridad de la barra le dio a Astor grandes gratificaciones psicológicas y a veces también ayuda práctica: en los años ochenta Kico Salvo lo llevaba y traía del aeropuerto de Ezeiza cada vez que viajaba. De tanto en tanto, Astor invitaba a los miembros más conspicuos de la barra a comer con él en uno de sus restaurantes favoritos. Eran reuniones puramente masculinas: las esposas se quedaban en casa. Como veremos, en los ochenta la relación entre Astor y la barra cambió drásticamente, pero lo notable es que sobreviviera a la muerte de Piazzolla como grupo unido y que se siga reuniendo con regularidad, aunque sus miembros se lamenten con amargura de que ya no suene el teléfono y se oiga la voz tan familiar diciendo: "Che, ¿nos podemos reunir en tu casa?, porque vengo con

novedades…”.

ax) “Todos los músicos con los que toqué me marcaron, pero Astor me reventó el bocho –dice Roizner–. Porque lo que hacía era un género nuevo. Antes de él no había algo así. Él rompió, a punto tal que dejó un pozo en el que cayeron todos los que vinieron después. Es una figura incontrastable”. CL 9 de agosto de 2016.
ay) Laura Escalada Piazzolla a MSA, 9 de octubre de 2016.

El músico

“Tenía una manera de hacer música muy intrincada, muy interesante, muy interesante, pero también de hacerlo a uno llorar, y ese es el mejor elogio que se le puede hacer a un músico”.
AL DI MEOLA

“A él le brotaba la música. Era algo tremendo”.
CACHO TIRAO

“Astor era un músico realmente completo, que combinaba un extraordinario talento creativo con una técnica interpretativa excepcional, el fruto de muchos años de estudio y trabajo duro. Cuando lo escuché por primera vez, pensé en compararlo con Bartók”.
SALVATORE ACCARDO, 2007

La música era el foco absoluto en la vida de Astor Piazzolla. Quizá sus sentimientos más profundos al respecto los expresó a un periodista chileno en 1989: “La música es más que una mujer, porque de la mujer te podés divorciar, pero de la música, no. Una vez que te casás, es tu amor eterno… y te vas a la tumba con ella”.[1] Los sacrificios que hizo Piazzolla por la música fueron notables: ciertos aspectos de su vida privada, su seguridad económica y, al final, su salud. Su compromiso con la música le exigió cumplir múltiples roles: fue compositor, arreglador, ejecutante y director, todo al mismo tiempo. Dejaremos el análisis técnico de su música a los musicólogos; nuestra tarea es diferente.[az] Necesitamos ver cómo su trabajo como músico interactuó con su vida, cómo funcionaba Piazzolla en su carácter de compositor, ejecutante y director, la relación con los músicos que trabajaron con él, su rol como revolucionario en la tradición del tango.

Compositor

“Una máquina de laburar”, lo califica su hijo. Astor escribía muy rápido, con una captación casi instintiva de los aspectos técnicos, algo muy evidente en la velocidad con que hacía los arreglos. Cuando

Máximo Perrotti le pidió un arreglo de “El choclo” para la orquesta de Radio El Mundo, él lo hizo en cuarenta y cinco minutos, mientras tomaba mate.[2] Atilio Talín, su representante en años posteriores, a veces demoraba el envío de las partituras a directores cinematográficos, porque temía que sospecharan de un trabajo terminado tan rápido. Le gustaba escribir toda la música del filme, no que le pidieran 30 o 40 segundos. En el curso de su carrera profesional, Piazzolla escribió algo más de tres mil obras. La entidad francesa SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de la Musique) lo reconoce formalmente en la categoría de compositores inusualmente prolíficos. Aún no existe un catálogo completo de sus obras, y será difícil completarlo, ya que con frecuencia Piazzolla regalaba sus partituras o simplemente se olvidaba de ellas. En uno de los asados habituales en Punta del Este en la década del ochenta, Bernardo Neustadt y José Bragato vieron que había echado al fuego viejas partituras; cuando Bragato trató de rescatarlas, Astor le dijo: “No te preocupes, Pepe, esto no sirve”.[3]

Cuando componía, era capaz de una concentración absoluta, que ni “terremotos, guerras o estados de sitio” podían quebrar, como dijo una vez.[4] Describió en cierto detalle a su hija Diana el proceso de composición. Podía estar sentado horas enteras frente al piano, le confesó, sin escribir una sola nota. Luego, “en un instante, lo que yo llamo un instante casi de iluminación, de magia, de dolor y de placer, aparece la idea principal y respiro con tranquilidad”. Las etapas posteriores, como “el desarrollo lógico de la obra, su coherencia interna, la orquestación”, podían presentarle alguna dificultad, y nunca se sentía seguro de la calidad de la obra hasta que la ensayaba con sus músicos.[5] Habitualmente componía en el piano; Alberto Ginastera le había dicho que “el piano es la orquesta” y él se tomó en serio el consejo. Sin el instrumento, le resultaba casi imposible “imaginar una melodía en el aire”;[6] tampoco era capaz de cantar o silbar lo que había escrito. Si precisaba que alguien se lo silbara (por ejemplo, cuando componía para el cine), a veces se lo pedía a Daniel.

Solía recurrir a la frase hecha, común entre artistas de toda índole, sobre la relación entre la “inspiración” y la “transpiración”. Se

consideraba un profesional que debía escribir algo cada día, “como si fuera un zapatero que hace su trabajo”.[7] Era muy puntual, a la mañana se levantaba muy temprano, tomaba el desayuno, se sentaba al piano y se ponía a escribir. Hacía un pequeño intermedio al mediodía, y escribía hasta las cinco de la tarde en punto. A las cinco de la tarde, cerraba el piano. Sus partituras son muy prolijas, no tachaba casi nada, y llama la atención, en un hombre muy vital, no nervioso, pero sanguíneo. Sin embargo, él para escribir era tranquilo, se sentaba con tranquilidad, era prolijo, verlo escribir era un privilegio, recuerda Laura.[ba] A su amigo Quito González Azcona le dijo: “No olvides que la música no es un pasatiempo. Es una carrera igual que la medicina o la ingeniería”. Sin embargo, en esa carrera el papel de la intuición era fundamental. “Bach componía fugas porque era un intuitivo, no porque fuera un bocho”,[8] le comentó a Speratti en 1968. Nunca subestimó la formación musical, ni, por cierto, la importancia del estudio. Este era uno de sus *leitmotiven* permanentes. A Natalio Gorin le repitió con orgullo una observación que había hecho Osvaldo Pugliese: “Piazzolla nos obligó a estudiar a todos”. La regla se aplicaba a todos los músicos, inclusive los de rock. Sting –le dijo a Gorin– tuvo el buen tino de acudir a Gil Evans para algunos de sus arreglos.[9]

Carecía de amor propio cuando se trataba de pedir consejo. Oscar López Ruiz recuerda un par de ocasiones en que le solicitó que mirara sus partituras. En la primera oportunidad, en 1972, lo consultó sobre las partes de los bronces en su arreglo de “La primera palabra”, la poderosa canción que compuso con Ferrer. Doce años más tarde, lo llamó desde Punta del Este para que revisara “Tango Suite”, escrita para los guitarristas brasileños Sergio y Odair Assad. López Ruiz encontró que la obra era “difícil y complicada, pero perfectamente tocable para virtuosos como los Assad”, e inmediatamente se la envió por correo a Punta del Este.[10] De hecho, la sensibilidad de Piazzolla en cuanto a las demandas de composición para instrumentos distintos del suyo era notable, aunque (como muestra el episodio citado) no se sentía del todo seguro con respecto a los bronces. León Jacobson señaló la excelencia de su escritura para percusión. Astor tenía una

inusitada rapidez para aprender. Gran parte de sus conocimientos sobre la guitarra, por ejemplo, los tomó de Horacio Malvicino en la época del Octeto, para lo cual bastó un solo encuentro con este en su departamento. “Yo le mostré cómo era el instrumento, la forma, cómo estaban divididas las cuerdas, lo que podía [ser] difícil, lo que podía llegar a ser fácil… Tenía tanta capacidad que esa vez sola fue suficiente para aprender todo lo necesario”.

Consultaba a Laura sobre la ópera, ya que las voces cultas son mucho más complejas que los instrumentos. Ilustra Laura:

> Porque los hombres y las mujeres, en todos los registros, tenemos lo que se llama un pasaje donde la voz, en una sola nota, cambia, y para cambiar, que no se note, hay que trabajarla muchísimo, porque el cambio es brusco, ya que según la letra, puede ser muy difícil. Yo empecé a comprar discos de ópera, Astor empezó a escuchar ópera, se dio cuenta, y con mucha humildad me preguntaba sobre las notas difíciles del cambio para las tres voces femeninas y las tres voces masculinas. La voz humana es muy compleja. Astor la trató como un instrumento, hizo obras muy bellas difíciles de cantar, por eso las cantantes que tienen muy buena voz, cantan las obras difíciles de Astor, y les sale maravillosamente bien, pero una voz evolucionada, tratada como ópera, no le queda tan bien. (Son dos géneros diferentes: ópera y tango). Debe ser una voz natural, que tenga los agudos naturales, y que le salga puramente. Si la letra tiene una “i” en un tono muy agudo, o una “e”, particularmente en castellano, ya que es una de las lenguas más difíciles para cantar, es dura, no es dulce ni agradable. Es diferente con el francés, el italiano, el ruso, el alemán (cuando está bien cantado y de manera dulce), no es duro. Son idiomas agradables para cantar. En castellano hay mucha “p”, mucha “t”, un poco dura para cantar. Un idioma un poco especial. No olvidar que Horacio Ferrer compuso todo, no para ser cantado en castellano, sino en un nuevo lunfardo. Inventaba palabras, situaciones, fantasías de su mente. Se puede explicar la intención pero no tienen traducción literal.[bb]

Sería erróneo presentar a Piazzolla como un compositor en movimiento perpetuo; a veces una dolencia, otras la depresión, minaban su creatividad. Había momentos en que estaba totalmente "bloqueado": el período posterior a su separación de Dedé, los meses previos a su ataque al corazón de 1973. En el verano de 1981-1982, en Punta del Este, tuvo un hiato más breve: "Cerré el piano. Tenía pereza y me hacían falta motivaciones", le dijo a un periodista.[11] No era esa la única razón: ese verano, el motivo real era el deterioro de su salud. En el verano de 1989-1990, pese a que estaba ansioso por dedicarse al último gran proyecto de su vida, tuvo un bloqueo semejante como compositor. "Personas como Astor han conocido el sufrimiento, la pérdida, el desprecio, la derrota, la lucha dura y despareja, y encontraron la forma de sobreponerse. Cuando logró el éxito, siguió manteniendo una comprensión de la vida que lo llenaba de compasión, humildad y una profunda necesidad de dar".[bc]

Fuera del tango, las dos grandes tradiciones musicales en las que se nutrió Piazzolla para la creación de su mundo sonoro como compositor fueron la música clásica y el jazz. Escuchaba a muchos, muchos intérpretes de jazz, los más importantes para él eran Charlie Parker, Miles Davis, Dizzy Gillespie, Gerry Mulligan, Chick Corea y Gil Evans. En una entrevista con Amirkhanian (1989), Piazzolla dijo: "No me gusta el *free jazz*. Me gusta todo lo que está escrito. Adoro a Gil Evans. Él vino tres veces a mis conciertos. Admiro su música, él admira la mía, sin conocernos mucho él y yo. Fue muy importante para mí conocer a Gil Evans, uno de los mejores músicos de los Estados Unidos".[bd]

Llegó a tener un conocimiento formidable del repertorio clásico; López Ruiz recuerda que en los viajes que hicieron juntos en auto en la década del sesenta, sintonizaba la radio en la emisora de música clásica y de inmediato reconocía lo que estaban tocando en ese momento.[12] Por lo que nos cuenta Dedé, en los años cuarenta y cincuenta estudió con detenimiento partituras clásicas como *Las cuatro estaciones* de Vivaldi, *La consagración de la primavera* de Stravinsky, *El amor por tres naranjas* de Prokofiev, *Primavera en los Apalaches* de Copland y *Scheherezade*, de Rimsky-Kórsakov. En ese período le

interesaba mucho Debussy. En 1964 señaló que sus compositores favoritos eran Bach, Brahms, Ravel, Stravinsky y Alban Berg,[13] y en otras circunstancias añadía a su panteón de grandes figuras a Paul Hindemith. Bartók fue siempre uno de sus favoritos, en especial el Bartók de *Mikrokosmos*,[14] un ciclo de 153 obras para piano escritas con un propósito didáctico. También le atraían los músicos occidentales "nacionalistas", como Copland, Gershwin y Villa-Lobos. No mostró mucho entusiasmo por la música dodecafónica o los compositores experimentales posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Respetaba a figuras como Pierre Boulez, Stockhausen, Luigi Nono o Iannis Xenakis, pero no lo inspiraban. En 1989 comparó la música contemporánea con la búsqueda de la vacuna para el sida: "Está ahí, pero todavía no está ahí… no salió a la venta".[15]

La segunda fuente principal en la sensibilidad musical de Piazzolla fue el jazz, aunque al menos en una oportunidad confesó ser incapaz de componerlo.[16] En la década del cincuenta figuras como Stan Getz, Miles Davis, Chet Baker, Gil Evans, Dave Brubeck, Gerry Mulligan, Lennie Tristano y George Shearing, y grupos como el Modern Jazz Quartet dejaron su huella en él y en su obra, en especial la obra para el Octeto –que fue tal vez de todos sus conjuntos el más influido por el jazz–. En el jazz de esa época, el contrapunto improvisado vivía un *revival*. Piazzolla incorporó estos recursos en su propia música; sus músicos tenían cierta libertad para improvisar, lo cual ha sido bastante inusual en el tango tradicional. Años después, en los festivales de jazz de Europa, América del Norte y Japón se codeaba con la mayoría de los *jazzmen* de la época y era considerado por estos miembro honorario de la tribu. Sin embargo, el jazz, como la música clásica, tenía sus límites. En agosto de 1966 fue a escuchar el cuarteto de *free jazz* de Steve Lacy (que tocaba en Buenos Aires) y abandonó el concierto "desorientado", regresó a su casa para poner a Monteverdi y Vivaldi. "Necesité volver a lo puro y cristalino", manifestó.[17]

En los años sesenta y setenta, la música folklórica latinoamericana tuvo prominencia internacional. No era un género que inspirara a Piazzolla para la creación de su propio mundo sonoro, si bien todas las formas de música despertaban su curiosidad. Varias veces manifestó

su admiración por la gran folklorista chilena Violeta Parra, de cuyas canciones dijo que eran "formidables".[18] (Incluso creó en 1974 una canción en su honor titulada "Violetas populares", con letra del poeta Mario Trejo, que ciertos críticos franceses consideraron políticamente revolucionaria, aunque en realidad no lo es). También admiraba mucho a un compatriota suyo de fama internacional, Atahualpa Yupanqui. En 1965, luego de escuchar a un joven acordeonista de la provincia de Corrientes, lo elogió en la revista *Folklore*: era Raúl Barboza, magnífico exponente y renovador del chamamé. Lo había conocido brevemente uno o dos años antes, y se volvieron a ver de vez en cuando en París, donde Barboza se instaló en la década del ochenta.

Durante la vida de Piazzolla el rock anglo-norteamericano instauró su hegemonía global. Él deploraba la atracción creciente que despertaba el rock en la juventud argentina. Más de una vez le dijo a Atilio Talín que la Argentina necesitaba un Ministerio del Buen Gusto, y el rock nacional que invadió el país en los ochenta y alcanzó cierto grado de notoriedad internacional no lo impactó en lo más mínimo. A una persona que lo entrevistó en los Estados Unidos en 1986 le dijo que "el rock argentino es de muy baja calidad; no hay talento". A otra: "Imitamos mal a los norteamericanos e imitamos mal a los ingleses".[19] En cuanto a los modelos extranjeros cuyos pasos seguía el rock nacional, admiraba lo que a su juicio era lo mejor del paquete internacional. Conversando en 1990 con Natalio Gorin, seleccionó a Queen, U-2, Sting y Emerson, Lake and Palmer. "Este Keith Emerson es un tipo de conservatorio, un pianista de nivel mundial", le dijo.[20] En los años ochenta, muchos de los músicos de rock contemporáneos que a él le gustaban sentían igual simpatía por él. Mickey Hart, de los Grateful Dead, declaró: "Su sonido hace que a uno se le pongan los pelos de punta".[21] Sting describió (en lenguaje típico de roqueros) la música de Piazzolla diciendo que "era fabulosa para hacer el amor, si es que uno no sabe bailar el tango". Estas opiniones nos recuerdan algo esencial: la mayor admiración por Piazzolla solía provenir de sus colegas músicos, cualquiera fuera el género al que se dedicaran.

Años más tarde, en 2016, Sting se sometió a estudios de sinapsis

musicales en el cerebro. Cuando terminó de leer el libro *This Is Your Brain on Music*, del neurólogo italiano Daniel Levitin, estaba en Montreal y escribió inmediatamente a este neurólogo, un estudioso del cerebro musical (o la música en el cerebro). Sting se hizo una resonancia magnética mientras que Levitin y su colega Scott Grafton de la Universidad de California en Santa Bárbara le hacían escuchar música. El cerebro de Sting experimentaba reacciones similares cuando escuchaba "Girl" de los Beatles y "Libertango" de Astor Piazzolla. El estudio se encuadra en el proceso complejo, de parte de las neurociencias, del análisis de la creatividad. be

Durante el siglo XIX muchos compositores de importancia se basaron en elementos nacionalistas para componer, en parte como reacción a la predominancia de la música alemana. Haydn fue un "nacionalista" temprano en su uso de los ritmos y formas de las danzas polacas, por ejemplo, la mazurka. *A Life for the Tsar* (1836) de Glinka inició un movimiento nacionalista ruso en la música, que fue sostenido también por Mussorgsky, Balakirev, Rimsky-Kórsakov, y Prokofiev. Las composiciones de Liszt expresaban el espíritu húngaro, que luego Bartók y Kodály intensificaron. Smetana, Dvorák, y Janácek utilizaron melodías y ritmos de Bohemia. Noruega tuvo a Grieg, Finlandia a Sibelius, y España a Falla, Albéniz, y Granados. En el siglo XX, Inglaterra tuvo a Holst y Vaughan Williams; los Estados Unidos a Copland, Gershwin, Ives y Bernstein; Brasil a Villa-Lobos y Egberto Gismonti; y la Argentina tuvo a Alberto Ginastera y Astor Piazzolla.

Bandoneonista

Las cualidades del bandoneón han sido reconocidas con frecuencia más allá de la tradición del tango. "En el bandoneón puede tocarse cualquier cosa", dijo una vez Pablo Casals.[22] Es un instrumento formidablemente difícil. "La venganza de algún alemán", dijo Piazzolla en 1989. La variedad diatónica de 71 botones, preferida por todos los bandoneonistas de tango, tiene 38 botones para la mano derecha y 33 para la izquierda, y cada uno produce dos notas distintas según el instrumento esté con el fuelle abierto o cerrado. El instrumento requiere cuatro técnicas digitales diferentes, dos para

cada mano. Además, cuando el bandoneonista abre y cierra el *fueye* (bandoneón en lunfardo), no debe cortar la frase musical, y al mismo tiempo este movimiento debe ser casi imperceptible. La disposición de los botones parece incomprensible a primera vista. Evolucionó sin ton ni son a medida que se fueron agregando botones al bandoneón primitivo. En Europa se adoptó a mediados de la década del veinte un sistema más racional (el cromático), pero los músicos argentinos se aferraron tenazmente a la disposición diatónica, mucho más difícil de tocar. Piazzolla se refería al bandoneón como un instrumento "tetratónico". Es interesante comentar, que cuando el bandoneón llegó al Río de la Plata, no había maestros de bandoneón. Y así fue por varias décadas.

Los bandoneones no se pueden asegurar. El bandoneón es propiedad de quien lo toca. No tiene un valor intrínseco, porque después de todo son unas varillas, dos pedazos de madera, unas teclas y adentro no tiene nada. Tampoco se puede asegurar un bandoneón de antes de la guerra, ¿cuál sería su precio? ¿Depende de quién lo tocó?

Piazzolla admiraba profundamente a ciertos compositores de tango: Juan Carlos Cobián, Joaquín Mora, los hermanos De Caro, Horacio Salgán, Pedro Laurenz y Aníbal Troilo. Nunca dejó un tratado teórico sobre la ejecución del instrumento, aunque uno de sus proyectos no concretados era hacer para el bandoneón lo que Bartók había hecho para el piano con su *Mikrokosmos*. En varias oportunidades realizó declaraciones sobre las características esenciales del instrumento, generalmente para la audiencia extranjera que tendía a compararlo con el acordeón. "El acordeón tiene un sonido ácido, cortante –manifestó en Nueva York en 1988–. Es un instrumento muy dicharachero. El bandoneón tiene un sonido aterciopelado, religioso. Fue hecho para tocar música triste". Esto lo volvía ideal para el tango, con sus fuertes elementos de nostalgia y melancolía. Dos años más tarde volvió a sostener lo mismo en Finlandia, declarando que a raíz de su timbre "alegre, el acordeón no haría justicia a la esencia de nuestra música".[23]

En otras palabras, el acordeón es extrovertido, el bandoneón, introvertido.

Piazzolla tenía pasión por su instrumento. “El bandoneón es mi segunda mujer. Es realmente difícil definir qué es… parte del propio cuerpo de uno”. “Me gustaría morir tocando el bandoneón”, solía decir, aunque este deseo no le fue concedido. El músico italiano Gianni Mola dice que fue el confidente más íntimo de Piazzolla. Sin lugar a dudas, cuando tocaba su pasión era total. Si, como pensaba T. E. Lawrence, la dedicación a una disciplina trae felicidad, Piazzolla sólo podía sentir una felicidad completa en el escenario. Diana decía que parecía “transformado” cuando tocaba; también sus músicos lo advertían. “Cuando disfrutaba plenamente, era con su bandoneón; ahí estaba él en pleno”, afirma el bajista Héctor Console. El promotor italiano de Piazzolla, Aldo Pagani, llega incluso a sostener que hubiera preferido tocar “treinta veces por diez o cien dólares, que una sola vez en un lugar bueno por tres mil”. Su identificación con el bandoneón fue creciendo con los años. Cuando daba un concierto en el exterior, a menudo decía en su presentación algunas palabras sobre la historia del instrumento. Si estaba en Alemania, se caía de vez en cuando por Dezlinger, cerca de Friburgo, para ver la notable colección de bandoneones de Konrad Steinhard (tenía más de 350).[24] Pero lo más importante era tocarlo. “Algunas personas me dicen que cuando toco, sueno igual que Charlie Parker –dijo en Nueva York en 1987–. Eso se debe a la forma en que siento la música”, agregó.[25]

Este sentimiento se manifestaba en su manera física de tocar. El percusionista Pocho Lapouble, quien participó en el efímero sexteto de 1968, nos da una descripción memorable:

> Yo lo tenía parado delante mío, de espaldas por supuesto a mí, y lo veía contorsionarse y moverse, era una anguila… realmente tocaba con todo el cuerpo, y cuando lo descubrí, no podía sacarle los ojos de encima porque era, no como un bailarín, pero una cosa ondulante que tocaba delante tuyo. Era impresionante ver la cintura, la espalda, era impresionante verlo moverse, era la música de él.

Otra magnífica ilustración en palabras proviene de una persona del público que escuchó uno de los conciertos de Piazzolla en Viena casi

veinte años más tarde. Era la imagen de Piazzolla en el escenario que tantos vieron en acción:

> Se ha vuelto uno con su instrumento… Y sigue aferrado a él por los dos lados, como si tomara a un toro por los cuernos, se mete profundamente en la música, sacude uno y otro lado del bandoneón pese a sus protestas, lo desenvuelve abruptamente, lo empuja, lo presiona y lo oprime, se aferra a las teclas como un automovilista que toma una curva muy cerrada, deja que algunas notas resbalen por su pierna –mientras da vuelta diestramente la página con la mano izquierda–, enseguida las recoge por abajo y las lleva consigo hasta arriba. Larga su aliento, suspira, susurra, llora y piensa junto con el bandoneón, descansa en sus melodías, se entrega a soñar con él, hace temblar el *fueye* marcando el compás sobre la madera negra, y de repente lo mira sorprendido desde arriba como si estuviera conteniendo entre sus manos un grito, una forma vital rugiente e irrefrenable… Baila con el instrumento, de pie y quieto se monta sobre él, y finalmente salta hacia el aire como un potrillo contento porque lo han dejado suelto en primavera. Triunfante, abre entero el bandoneón un metro por encima de su cabeza como si fuera un mago espectacular presentando su último truco, como un Laocoonte victorioso arrancándole otra derrota al dragón… Piazzolla no tiene en realidad ninguna alternativa. Piazzolla no tiene opción: su destino, lisa y llanamente, es tocar.[26]

Esta forma agotadora de tocar le significaba perder peso en sus conciertos, a veces más de un kilo. Cuando Laura, su segunda esposa, lo acompañaba en giras posteriores, siempre le hacía beber dos o tres litros de agua después de cada presentación; sus camisas terminaban invariablemente empapadas de transpiración. El hecho de tocar constantemente el bandoneón también afectaba las manos de Piazzolla, de lo cual se dio cuenta por primera vez en los años cuarenta, cuando todavía abrigaba la vaga ambición de convertirse en concertista de piano. Comprobó que “mis dedos ya estaban hechos al bandoneón; estaban deformados, torcidos, especialmente los pulgares. Ni siquiera alcanzaba las octavas. Era la fatalidad”.[27] Simón Bajour

recuerda la impresionante flexibilidad de sus manos: “Parecería que en vez de huesos, él hubiera tenido cartílagos”, afirma. Y Gerry Mulligan dijo una vez: “Sus dedos se mueven por ese instrumento como si fueran serpientes”.[28] El doctor Ignacio Uriburu, médico que trató sus manos a mediados de los años ochenta, pensaba que la laxitud de sus ligamentos no era adquirida sino congénita.[29]

¿Cuánto practicaba? En su juventud, mucho sin duda; pero ya en la década del setenta podía dar un concierto sin demasiada preparación previa, “solo el día antes de un concierto para ‘hacer dedo’ o ‘poner en remojo los espárragos’, como decimos en Buenos Aires”, señaló en 1975.[30] Laura nos dice que nunca tocaba el bandoneón en su casa, pero cuando estudiaba para un concierto, estudiaba a oscuras y movía los dedos, sin el instrumento. Él todo lo tenía en su cabeza. Si bien usaba las partituras para tocar, cuando él tocaba el *free* del Doble A, si al público le gustaba, podía durar veinte minutos, si no le gustaba, duraba cinco minutos. Él recibía inmediatamente la aceptación o no del público. Pero eso nos pasa un poco a todos.[bf]

Cuando salía de gira, habitualmente llevaba dos bandoneones, a veces tres. Los bandoneones necesitan ser afinados con cierta frecuencia, aunque no todos los años. Piazzolla llevaba los suyos al taller de Romualdi y Fabiani en Buenos Aires. Ricardo Romualdi y Fabio Fabiani habían emigrado de Italia a fines de la década del cuarenta. Los visitaba con frecuencia, iba con sus instrumentos para que se los controlaran y, de tanto en tanto, le hicieran alguna reparación. “Por cualquier insignificancia lo traía”, recuerdan, aunque su ejecución enérgica no les causaba ningún problema especial. Estos expertos tenían en él a un cliente cordial y generoso. Luego de una de sus permanencias en el exterior, Astor fue a verlos con una gorra francesa de marinero. “¡Qué linda, Piazzolla, esa gorra, qué linda!”, exclamó Fabiani al verlo. Él se la regaló.

Director: Piazzolla y sus músicos

Durante casi toda su carrera, Piazzolla dirigió grupos instrumentales propios. Hay consenso en que trataba a sus colegas músicos con consideración y justicia. No acostumbraba asumir la

actitud del “jefe”. De hecho, Pierre Fatosme, uno de sus representantes europeos en la década del setenta, decía que era “muy duro, muy duro consigo mismo”. Tampoco pretendía una remuneración excesiva. “Yo fui peón en una orquesta”, le dijo a un periodista en 1982;[31] no quería que sus propios músicos fueran peones. La forma en que arregló la gira por el Brasil de 1974 muestra la división del pago: el 27% para él, el 13,5% para los otros cuatro instrumentistas y Amelita Baltar; el 5% para Daniel, que era el factótum del grupo.[32] Todos sus conjuntos operaban más o menos sobre esta base. “Astor lo hacía por una cuestión de dignidad”, señala Cacho Tirao. Si alguna queja tenían de él los músicos, era que a menudo estaba dispuesto a tocar gratis, creyendo que era una manera de hacer conocer su música. Por la década del setenta se mostraba menos inclinado a actuar así. A mayor fama, mayores fueron los gastos. Laura recuerda que a veces, cuando mermaban las ganancias de los conciertos, metía la mano en su bolsillo para pagar a sus músicos. “Era una especie de cooperativa un poco *sui generis*”, acota.

Teniendo en cuenta el temperamento de Piazzolla, no nos sorprende que ocasionalmente surgieran peleas mayores con sus músicos. El fotógrafo Gianni Mestichelli recuerda una rencilla en 1969, cuando Piazzolla se enfureció tanto que retiró la foto del primer Quinteto que ilustraba la tapa del disco *Adiós Nonino*, que Mestichelli había sacado, y la reemplazó por una imagen de *María de Buenos Aires*. En enero de 1971 los músicos se amargaron mucho cuando súbitamente disolvió el primer Quinteto. La disolución del segundo Quinteto en agosto de 1988, en un momento en que estaban ganando buena plata, originó recriminaciones similares. Pero esos episodios eran raros. Por otro lado, a Piazzolla siempre le resultó difícil perdonar a los músicos que abandonaban sus conjuntos, como lo comprobaron Kicho Díaz y Antonio Agri.

Astor expresaba los sentimientos que sentía por los integrantes de sus diversos grupos no con gestos efusivos de afecto, sino en la insistencia en que todos recibieran un tratamiento equitativo. Oscar López Ruiz recuerda una ocasión en que, en una ciudad europea, el organizador de la gira envió a Piazzolla y a los músicos a diferentes

hoteles. “O vienen todos para acá o vamos todos para allá”, le dijo. En 1989, en Bruselas, fue invitado a comer por el representante argentino ante la Comunidad Europea, pero se negó a ir sin sus músicos. Terminaron yendo todos.[33] Un mensaje sin fecha que le envió a Daniel –y que indudablemente es de 1974, ya que los músicos nombrados (Tarantino, Agri, Díaz, Malvicino) estaban tocando con él ese año– constituye una prueba divertida de sus sentimientos genuinos:

> Aquí te los mando a estos cuatro h. d. p. Me tienen podrido, lo único [que te digo es] que son los mejores músicos del mundo. Taranta, un plomo… Agri, un petizo [sic] histérico, Kicho, aparte de puto, viejo, y Malvi, mentiroso, embaucador y afanador de acordes. ¡Besá a todos!

Los músicos, por su parte, siempre reconocieron la autoridad de Piazzolla en materia musical, lo reconocieron como un maestro de su instrumento. “Tenía alma de líder –dice León Jacobson–. Marcaba con dos dedos, castañeteaba los dedos… era un tipo de tempo interior… Era impresionante”. Los músicos valoraban las oportunidades que les daba para lucirse cada uno con su instrumento, como invariablemente hacía. Le importaba tener una buena comunicación con sus músicos. Decía que no era cuestión de tocar las notas escritas, sino que era importante comunicarse. Si estaba feliz en el escenario, sus músicos lo sentían. Si no lo estaba, se bajoneaban. Escribió para Hugo Baralis “unos solos de violín fantásticos, que yo gozaba como un perrito, movía la cola…”. Lo único que les exigía era que dieran lo mejor de sí, y “lo hacían todos, porque había un contagio”, afirma el percusionista Pepe Corriale. Pierre Fatosme, que acompañó al segundo Quinteto en muchas de sus giras por Europa, pudo observar qué exigente era Astor con sus músicos. “No siempre era justo –dice Fatosme–, pero lo cierto es que artísticamente daba resultado”. Justo o injusto, había por cierto ocasiones en que descargaba su bronca contra los músicos en los ensayos, muy suelto de lengua.

Pero los momentos de bronca de Astor importaban poco; su buen humor, y aun su cuestionable sentido de las bromas, eran fuente de diversión. Tal vez todo esto cambió un poco para la época en que se

creó el segundo Quinteto, en 1978. López Ruiz, que volvió a trabajar con él después de un largo interregno, lo encontró "más distante, más alejado de nosotros", quizá como consecuencia del ataque al corazón de 1973.[34] Lo destacable es que pese a los momentos de tensión o de bronca, los exabruptos, los estallidos emocionales, etcétera, que todos ellos debían soportar (sobre todo cuando salían de gira), ninguno de los que trabajó con él toleraba que se dijera una sola palabra en su contra. El tiempo que estuvieron con Piazzolla fue la época más inolvidable de sus vidas. Y los músicos que tocaban con Piazzolla más esporádicamente que sus propios instrumentistas siempre quedaban impresionados por la experiencia. "Con Astor adquirí un sentido del drama", señala Gary Burton.

No hay duda de que Piazzolla siempre dio a sus músicos un excelente ejemplo de conducta profesional. Vera Brandes, que trabajó con él en la producción de sus discos hacia el final de su vida, considera que era "muy sagaz, estricto y profesional". Era absolutamente puntilloso en el cumplimiento de sus compromisos y casi obsesivo en cuanto a la puntualidad. En 1978, cuando el segundo Quinteto se iba de Córdoba después de una actuación, uno de los músicos llegó al aeropuerto mucho después que los demás, quejándose de que sus amigos lo habían dejado atrás. Astor lo reprochó en forma fulminante: "Mirá, pibe –le dijo–, aquí no hay amigos, hay profesionales". El músico en cuestión nunca más llegó tarde.[35]

El sonido Piazzolla

Lalo Schifrin, amigo de Piazzolla de toda la vida, lo considera "un músico universal, que necesitaba concentrarse en el lenguaje de Buenos Aires. Cuanto más local era, más universal se hacía… Era un compositor completo. No solamente el contenido era importante en él, [sino] la estructura y forma". Es tan fuerte la impronta de Piazzolla en su música que se la reconoce al instante. Su estilo gravitó en una multitud de admiradores e imitadores. Sus características más sobresalientes son la forma en que fusionó procedimientos tomados de la música clásica (en especial de sus héroes, Stravinsky y Bartók) y del jazz norteamericano, en la música de tango que escribía y tocaba. A

partir de estas influencias primordiales, y de la formación que recibió de Ginastera y Boulanger, destiló algo completamente único y diferente. Una vez definió al tango como el eco de la ciudad de Buenos Aires, ya que en sus sonidos uno podía escuchar los orígenes del tango. Para él, el tango transformó la cacofonía de la ciudad en una forma musical seductora.

Como todas esas figuras, Piazzolla tenía sus peculiaridades y recursos favoritos, y no puede acusárselo de que los repitiera con suma frecuencia: lo mismo podría decirse de cualquier compositor que encuentra su propia voz. La repetición de *motifs* y la recurrente apelación a técnicas de fuga, se encuentran entre sus características más conspicuas. A menudo es bien evidente lo que tomó en préstamo de otras tradiciones musicales distintas del tango: las progresiones armónicas del jazz, por ejemplo, o la técnica del bajo continuo que aprendió de su ídolo, Bach (su uso más célebre se halla en la "falsa *passacaglia*" del adagio de "Adiós Nonino", pero volvió a utilizarla muchas veces a partir de entonces). La habilidad contrapuntística de Piazzolla y su confianza en el arreglo de texturas contrapuntísticas muestran su cabal formación académica. Su toque personal está no menos presente en la orquestación, el impulso rítmico, la explotación de los timbres instrumentales.

Los inicios del "sonido Piazzolla" pueden rastrearse en los arreglos que hizo para la orquesta de Troilo a comienzos de los años cuarenta y, en forma más definitiva, en la orquesta que formó para acompañar al cantante Francisco Fiorentino. El desarrollo de sus propias composiciones (que en buena medida fue una consecuencia de su labor como arreglador) le hizo advertir rápidamente las limitaciones de la orquesta típica. Si bien mantuvo los timbres básicos del tango (bandoneón, piano, cuerdas), experimentó constantemente con nuevas líneas instrumentales: orquesta de cuerdas con bandoneón solista, quintetos, sextetos, octetos, un noneto, conjuntos *ad hoc* para *María de Buenos Aires* y orquestas más numerosas. Con los años, en su afán por expandir la gama instrumental, incluyó guitarra eléctrica, percusión, arpa, flauta traversa, vibráfono, *piccolo*, celesta y sintetizador –sin olvidar, de vez en cuando, a los cantantes y coros–. Pero

indudablemente con lo que se sentía más cómodo era con sus conjuntos más pequeños, sobre todo sus dos quintetos (1960-1974 y 1978-1988) y su noneto, donde –como dice Pablo Aslan– "puede apreciarse mejor su sorprendente ingenio para ubicar los instrumentos [en la partitura]: su uso de la guitarra como 'voz interior' y el despliegue del bajo duplicado en la mano izquierda del piano (introducido por Goñi), son sin duda elementos clave en el sonido general".

A medida que avanzaba como músico, Piazzolla desplegó un vasto repertorio de técnicas de composición: cánones, polirritmia, politonalidad, fugas, disonancias, ocasionalmente efectos atonales y paisajes impresionistas que recordaban a Ravel. También tomó elementos del jazz "progresivo" y el *cool* de las décadas del cuarenta y el cincuenta, que tanto admiraba. Tiene que haberse sentido muy solidario con los músicos que estaban renovando el jazz tradicional, quienes al igual que él se nutrían, para sus innovaciones en materia rítmica y armónica, de la música clásica contemporánea y, remontándose mucho más atrás, de las pequeñas obras polifónicas del barroco. Es probable que esta simpatía de Piazzolla por los músicos de jazz moderno se realzara al enterarse de que muchos entusiastas del jazz insistían en afirmar que lo que hacían esos músicos no era jazz, y que los partidarios del *cool*, en especial, carecían de pasión y sentimiento. En efecto, los tangueros conservadores le habían endilgado lo mismo a Piazzolla a lo largo de toda su carrera. Sin embargo, puede sostenerse sin temor a equivocarse que, pese a sus innovaciones, preservó en mayor medida el verdadero carácter del tango que aquellos de sus contemporáneos que intentaron simplemente "modernizarlo".

Lo más importante que extrajo Piazzolla del jazz fue probablemente el concepto del swing. En 1974 lo explicó así a una revista francesa de jazz: "El swing es todo, porque si uno no tiene swing en música no tiene nada. Y el tango en sí mismo no tiene swing; es una cosa militar: ¡ran-tan-plan!…". Aquí su declaración era exagerada: gran parte de las orquestas de tango de la época de oro tienen un sentido del swing perfectamente identificable, y los tangos tocados por Troilo son

inimaginables sin él. En realidad, Piazzolla creó un sentido propio del swing, "un swing de cuatro compases basado en la unidad rítmica establecida en el bajo del piano por la mano izquierda", como lo describe Pablo Aslan, y que era contrarrestado mediante diversas figuras rítmicas fuera de tiempo, muchas de las cuales fueron creación de él.

La improvisación, sin embargo, era harina de otro costal. En sus declaraciones a la revista francesa antes mencionada, dejó bien en claro que el tango tiene una forma demasiado estricta como para permitir la libre improvisación a la manera del jazz. Lo que él hizo, en cambio –y fue fundamental para su enfoque–, fue alentar una considerable libertad expresiva en los instrumentistas de sus diversos grupos. "Yo le doy la partitura al violinista –explicaba–. Ahí está escrito do-re-mi-fa-sol-la-si-do, pero le digo que lo toque como lo siente".[36] En gran medida, el estilo de composición de Piazzolla derivaba de su necesidad de escribir para sus músicos, a quienes concibió, desde la época del Octeto en adelante, como solistas dentro del marco del conjunto, en el sentido de que se los alentaba a improvisar frases de tango (no de jazz) para adornar las partes escritas por él. Tanto el pianista Osvaldo Tarantino como los violinistas Antonio Agri y Fernando Suárez Paz y el percusionista Enrique "Zurdo" Roizner eran maestros de la improvisación tanguera. Astor siempre necesitó estar rodeado de músicos que lo estimularan a escribir para ellos y capaces de exhibir su talento.

Se ha hablado mucho de la estructura rítmica de gran parte de la música piazzolliana. Sus acentos característicos, 3-3-2 (o sea, el énfasis en la primera, cuarta y séptima nota de los octetos en un compás de 4/4), derivan en última instancia de la milonga y de la habanera cubana que influyó en la milonga. No resultó difícil que el ritmo de la milonga se transformara en una estructura 3-3-2: la particular ligadura que la impulsó en esa dirección era típica del acompañamiento de guitarra para las milongas, y las orquestas de tango de las décadas del treinta y el cuarenta habían incorporado dicho ritmo. También aparece en la música Klezmer que Piazzolla escuchó de chico en los casamientos judíos de Manhattan y que quedó impresa en su memoria

para siempre, según comentó más de una vez. Ese mismo ritmo, proveniente de las regiones de Europa Central (Bulgaria principalmente) de las que procedía la música Klezmer, había sido incorporado ya por el gran ídolo de Piazzolla, Béla Bartók. Bartók había investigado sistemáticamente las tradiciones folklóricas, y creó un universo musical que también reflejaba las influencias de Liszt, Strauss, Debussy y Stravinsky. Cuando Astor estudió con Ginastera, este le mostró muchas partituras de Bartók, y la influencia que Bartók había tenido en Ginastera se la transmitió a su alumno y dejó en él una huella perenne. No obstante, sea cual fuere el origen del ritmo 3-3-2, lo cierto es que Astor lo hizo suyo de un modo particular. Su sensibilidad rítmica era extraordinaria. Egle Martin lo recuerda como una "enciclopedia andante" de ritmos, y con un oído particularmente agudo para las raíces africanas de las formas de danza en el Río de la Plata, como el candombe, la habanera y la milonga, todas las cuales confluyeron históricamente en el tango.

No debemos olvidar que las técnicas e influencias adoptadas por Piazzolla de la música clásica y el jazz fueron firmemente arraigadas dentro del marco del tango, de la música de Buenos Aires, de *su* música. Sus notorios efectos de percusión, por ejemplo, provenían de los violinistas de las orquestas típicas de la Guardia Vieja, período formativo de la música de tango que duró hasta principios de la década del veinte. Su uso particular de la chicharra, el tambor y la lija ya había tenido antecedentes en los sextetos de Julio De Caro y de Elvino Vardaro. Piazzolla adaptó a su esquema 3-3-2 estos yeites o trucos típicos tan familiares para los músicos de tango y les agregó algunos propios, como la imitación de la sirena de las ambulancias o de la policía (símbolo de la ciudad moderna) en algunas de sus obras posteriores a la década del sesenta. Se decía que cuando uno veía fuego, un accidente y ambulancias, la música era de Piazzolla. Por supuesto que esta no pagaba regalías. Atilio Stampone recuerda que en los años cincuenta los fanáticos de Piazzolla se enloquecían con sus osadías rítmicas, pero agrega que nada de esto habría tenido ningún valor si además Astor no hubiera poseído "una línea melódica impresionante, bien italiana, bien pucciniana". Las melodías de

Piazzolla estremecen el corazón cada vez que se las escucha; basta pensar en el ejemplo más célebre, la melodía elegíaca de tan alto vuelo de “Adiós Nonino”.

Las obras de Piazzolla están siempre muy bien estructuradas. Rodolfo Alchourron nos dijo: “Él tenía tan buena idea de la forma, las secciones, las repeticiones, la orquestación, variedad, intensidad, los puntos culminantes de los temas”. Este excelente sentido estructural le vino de perillas cuando a fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta quiso romper con las formas tradicionales del tango en obras como “Tres minutos con la realidad” y “Buenos Aires hora cero”. A partir de entonces, muchas de sus obras breves presentan como rasgo común una división bipartita: una sección tiene gran énfasis rítmico o arremetida, en tanto que en la otra predomina la línea melódica. Si bien este esquema había sido muy corriente en el tango por lo menos desde la década de 1910, Piazzolla le puso su sello particular. En las secciones rítmicas la melodía suele ser fragmentaria, irregular, entrecortada, mientras que las secciones melódicas son meditativas, románticas o apasionadas. En una pieza típica de su etapa europea, “Cité Tango” (1977), la división está bien marcada, cuando la introducción rítmica da lugar a uno de los pasajes de bandoneón más elegíacos de Piazzolla.

No es posible, claro está, sintetizar en unas pocas frases todos los procedimientos utilizados por Piazzolla. Obviamente, hay piezas en las que el ritmo predomina de cabo a rabo –como en “Escualo” (1979)–, al par que a veces la melodía es tan fuerte –como en “Llueve sobre Santiago” (1975)– que apenas si queda espacio para una parte rítmica que funcione como contrapeso. “No era solo un compositor sino un ejecutante –dice Yo-Yo Ma–, de manera que uno percibía esos dos aspectos suyos, lo cual es algo bastante maravilloso en el mundo actual”. “Para él –dice el compositor John Adams–, componer y tocar eran dos facetas intrínsecamente ligadas. Uno piensa en Bach y Ellington como modelos de músicos creativos que vieron poca o ninguna separación entre improvisar, componer y ejecutar”.bg

Una faceta esencial del sonido Piazzolla era la derivada de sus propias ejecuciones. Lamentablemente, ni las grabaciones ni siquiera

los videos pueden captar plenamente lo que en la década del ochenta deslumbraba al público de todo el mundo cuando lo escuchaba en persona. El compositor y pianista Gerardo Gandini afirma: “Nadie ha tocado el bandoneón como Piazzolla, en la cuestión de la acentuación y del fraseo, pero sobre todo con un sonido percusivo que es muy extraño en el instrumento, y totalmente natural en él”. El percusionista León Jacobson describe con más detalle de qué manera la habilidad de Piazzolla como ejecutante contribuía a su sonido, y destaca sobre todo su gran precisión como instrumentista:

> Astor tenía *touch*, tenía dicción con su instrumento, tenía *staccato*, tenía fuerza en cada nota que tocaba. A pesar de ser zurdo, su dominio era completo con las dos manos. Astor tenía mucha fuerza, sobre todo en la izquierda. Él tocaba todo bien acentuado, bien sincopado… como podía tocar un buen percusionista. Él tenía una forma percutiva de tocar, y no solamente cuando tocaba cosas rítmicas; toda nota era empujada… como golpeada, percusiva, aun en las cosas más lentas, cadenciosas.

Más directamente lograba ciertos efectos percusivos gracias a los anillos que usaba en los dedos.

Varios bandoneonistas anteriores a él, como Eduardo Arolas, Ciriaco Ortiz, Pedro Laurenz y Pedro Maffia, habían desarrollado considerablemente la técnica del instrumento, dejando atrás su manejo primitivo en los comienzos del tango, cuando la mano izquierda se limitaba a marcar el ritmo mediante la repetición de acordes fijos. Apoyándose en este legado, Piazzolla sacó a relucir todas las posibilidades del bandoneón como instrumento eminentemente polifónico agregándole sus propias y ricas armonías –a menudo tomadas del jazz, y gran parte de esa riqueza obedecía a su dominio de la mano izquierda– así como un fraseo absolutamente suyo. Tenía lo que sus adeptos llamaban “polenta tanguera”. López Ruiz recuerda que hacía sonar el instrumento “como cuatro bandoneones”. El calor de su ejecución transmitía energía a los que tocaban con él. Su bandoneón era el primero en proporcionar ese swing que él pretendía lograr en todos sus conjuntos, en parte merced a su capacidad para la

improvisación, campo este en el cual no se limitaba a actuar sobre seguro, sino que asumía permanentes riesgos. Sus "arrastres", las señales que daba al resto de la orquesta para que se le sumara, eran particularmente expresivas. Su bandoneón alcanzaba las alturas y las profundidades del drama y el romanticismo.

Y por debajo de todo eso estaba siempre el sustrato del tango, en especial su típico carácter canyengue, que hacía su propio aporte significativo al swing de Piazzolla. Conviene que nos detengamos un poco en este aspecto canyengue, que remite a la forma provocativa y sensual de caminar y de bailar característica de los compadritos. A menudo se dice que el origen humilde de los compadritos y sus célebres peleas a cuchillo fueron la fuente de la que emanó el auténtico tango en los arrabales sureños de Buenos Aires, allá por 1880, cuyo espíritu debe expresar siempre, por ende, las características nobles de la mugre y de la roña o camorra (la tendencia a la pelea). El tango es exhibicionista y desafiante, y su naturaleza canyengue le da una inflexión provocativa. En las frecuentes charlas que Piazzolla mantuvo con su pianista Pablo Ziegler, solía hacer referencia a la forma correcta de ejecutar su música: "En cualquier contexto, el tango debe expresar la camorra que es donde se preservan sus raíces". Por sofisticada que fuera la música que él interpretaba, el desplazamiento de sus dedos sobre los botones transmitía siempre ese espíritu canyengue.

Piazzolla creció junto con la ciudad en un momento en que esta estaba creciendo y cambiando mucho. Para el compositor Francisco Kröpfl, su música es "el 'logotipo' de Buenos Aires en el sentido [en] que la de Gershwin es el de Nueva York". Escuchar una partitura de Piazzolla a través de su bandoneón es tener una postal musical de Buenos Aires que pinta el paisaje sonoro de la ciudad de día y de noche. El sonido del bandoneón es singular e indispensable; es el sonido de la Argentina, el sonido Piazzolla. La pianista Mónica Cosachov señala que la música de Piazzolla es "muy pasional, muy cambiante, con muchas partes muy sentimentales… [y] de repente toda la fuerza rítmica, todo el apabullamiento, todas las ráfagas del temperamento puestas, y de repente la melodía que a uno le conmovía

el alma, que lo llevaba a otro lugar, a ciertos grises de Buenos Aires, al río. En su música todo se mezclaba". Según Alchourron, el sonido Piazzolla abarca "toda la gama del *pathos*, muy alegre, histriónico, sarcástico… dramático, sentimental, romántico, muy romántico". El gran bailarín de ballet Maximiliano Guerra afirma: "La música de Piazzolla tiene las dos cosas: por un lado todo lo celestial y todo lo angelical, y por otro lado también tiene todo lo sensual, lo terrenal. El cable a tierra… El cuchillo, la pelea, la pasión, el sexo. Tiene todo… Es una magia".

Piazzolla y la tradición tanguera

Una vez Piazzolla dijo a un periódico francés que a su entender "el tango clásico anterior a la guerra" pertenecía, como el *art déco*, a "la tienda de antigüedades";[37] sin embargo, su vínculo con la tradición tanguera era muchísimo mayor de lo que esas palabras podrían implicar. Provenía del mundo del tango y sabía respetar sus reglas. En 1968, Alberto Speratti mencionó en su presencia al director Carlos Di Sarli; "¡Callate!", exclamó de inmediato Piazzolla, cruzando los dedos y tocando madera.[38] Héctor Olivera, que trabajó muchas veces con él en estudios cinematográficos, recuerda que había veces en que esto lo fastidiaba. Y es que entre los músicos de tango existía un tabú con respecto a la mención de Di Sarli, similar al que existe entre los actores de habla inglesa con respecto a nombrar a Macbeth dentro de un teatro. Pero Piazzolla manifestaba también de otras maneras su profundo afecto por las tradiciones tangueras. Cacho Tirao cuenta que en el camarín de Michelangelo se producían a veces *jam sessions* en las cuales el repertorio estaba compuesto por tangos primigenios de comienzos del siglo xx ("El porteñito", "Unión Cívica", "El africano"). "¡Tenías que ver qué bien los tocaba!", exclama.

Por otra parte, Piazzolla tenía la certeza de que la tradición tanguera necesitaba una transformación revolucionaria. En su inglés idiosincrático, dijo en 1989: "*When the water doesn't run, it rottens*" ("Cuando el agua no corre, se pudre"). Y agregó: "El tango que no corre, se pudre. Tengo un gran respeto por el viejo tango, el tango primitivo, pero yo debo hacerlo a mi manera".[39] Nunca negó que su

"Nuevo Tango" estaba conectado con las viejas formas; más aún, en una conversación que mantuvo con Speratti en 1968, esbozó una evolución esencial de creciente sofisticación para la música de tango, en la cual su propia "vanguardia" era la culminación inevitable. Entre los precursores e innovadores del pasado, le asignaba un alto lugar a Julio De Caro (el tango "Decarísimo", de 1961, fue su homenaje al director ya retirado, quien en 1962 le retribuyó con su pieza "Piazzolla") y a Elvino Vardaro ("Vardarito"), cuyo lugar dentro de esa evolución le parecía aún más decisivo, debido a que no había dejado nunca de estudiar y al cuidado que ponía en sus arreglos.[40]

Siempre estaba dispuesto a admitir que le debía mucho a De Caro y a Vardaro, como también a Troilo y a su magnífico pianista Orlando Goñi. Allí donde veía una innovación auténtica no le retaceaba sus elogios, como sucedió con su contemporáneo, el pianista Horacio Salgán. Decía que el violinista y director Alfredo Gobbi era –quizá por su notable sentido del swing– "el padre de todos los que hicimos el tango moderno… el más revolucionario de todos, el que aportó innovaciones. Fue un hombre que murió sin habérsele dado la importancia que merecía".[41] En su segundo disco de 1961 incluyó el tango "Redención" de Gobbi y lo invitó para que asistiera a la grabación; Oscar Del Priore, que también estaba, recuerda que Gobbi tenía los ojos llenos de lágrimas. En 1970 Piazzolla le rindió un homenaje dramático y romántico con su "Retrato de Alfredo Gobbi". En cuanto a la más grande de todas las figuras históricas del tango, Carlos Gardel, no tenía dificultad en considerarlo un innovador de primer orden. "Si Gardel viviera, sería piazzolliano", le decía a veces al periodista Edmundo Eichelbaum.

Entre sus contemporáneos o casi contemporáneos, tuvo una admiración casi permanente por Osvaldo Pugliese (con quien tuvo un contacto personal relativamente escaso), de quien dijo en 1968 que era el único director que "se renueva y es de calidad". Varias veces lo llamó "el Count Basie del tango", y urdió el chiste de que él (Piazzolla) era Pugliese, porque sus abuelos habían sido incuestionablemente *pugliesi*, o sea, oriundos de la Puglia, la región de Italia meridional, cuyo nombre en castellano es Pulla.[42]

Lalo Schifrin rememora una anécdota:

> Una vez estábamos comiendo, y él me dijo que estaba un poco triste e indignado también con los tangueros… que no lo reconocían, y siguió insistiendo con el tema, y al final le dije: "Astor, ¿qué te importa lo que digan ellos? Que digan que lo que vos hacés es tango o no es tango, no es tu problema. Lo que vos estás haciendo es Piazzolla".

Por supuesto, la cosa no es tan simple. Gary Burton sitúa la relación de Piazzolla con el tango dentro de un contexto mucho más amplio:

> Podemos decir que el jazz es la música nacional de los Estados Unidos, y que el samba y la bossa nova lo son del Brasil. Por lo general, una música nacional se mantiene en un estado bastante simple y no progresa, no se desarrolla hasta volverse sofisticada… [Sin embargo,] esto fue lo que le sucedió al jazz y al tango. Y en el caso del tango, Astor fue la principal figura que contribuyó a dicha transición.

Piazzolla llevó el tango del salón de baile a la sala de conciertos. Con frecuencia se lo ha llamado "el Gershwin de la Argentina", y ciertamente consideraba que tanto Gershwin como él habían intentado "jerarquizar lo que nos gustaba y darle un vuelo especial".[43] La mezcla que hay en la música de Gershwin entre lo popular y lo sofisticado da a su música una individualidad y un atractivo. Sus canciones tienen la esencia de la Nueva York de los años veinte, y justamente parte de las tradiciones populares y clásicas del siglo XX se han convertido en clásicos. No obstante, como ha señalado Carlos Kuri en su conocido ensayo sobre Piazzolla, Gershwin no cambió la historia del jazz, mientras que Piazzolla cambió sin duda alguna la del tango.[44] Hoy puede verse con claridad meridiana que la música de Buenos Aires tiene, como dijo más de una vez Ernesto Sabato, "un antes o después de Piazzolla".[45] Su influencia tanto en la forma de concebir el tango como de ejecutarlo fue enorme. "Un gran revolucionario en el estricto sentido de la palabra –dijo de él el entonces presidente Carlos Saúl Menem–. Transformó nuestra música popular y, después de muchos

problemas, logró imponerla". De cualquier modo que se la compare, fue la máxima figura de esa etapa de la historia del tango (1955-1970) que Horacio Ferrer ha designado con el nombre de "modernización".[46] Al escribir esto, es todavía demasiado prematuro decir si habrá alguna vez un tango post Piazzolla. Al menos podemos asegurar que hay músicos que están trabajando en eso.

az) Omar García Brunelli ha compilado un libro excelente, *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2008.

ba) Entrevista a LEP, 9 de octubre de 2016.

bb) Entrevista a LEP, 9 de octubre de 2016.

bc) Entrevista a LEP, 9 de octubre de 2016.

bd) Astor Piazzolla, hablando de música en el Exploratorium, San Francisco (EE. UU.), 11 de mayo de 1989.

be) *Corriere della Sera*, de 17 agosto de 2016.

bf) Eduardo Alegre a MSA, 11 de mayo de 2017. Contrabajista que tocó con Piazzolla en varias oportunidades: "Concierto para bandoneón y orquesta", Auditorio de Belgrano bajo la dirección de Simón Blech, 14 de diciembre de 1979, y en el Estadio Obras, 15 de diciembre de 1979, con un éxito enorme. Y en el Teatro Colón, con la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, con la dirección de Pedro Ignacio Calderón, 11 de junio de 1983.

bg) John Adams: Astor Piazzolla: A Note, 1998, http://www.douban.com/note/482360566/.

Tercera parte

La fama

Todos los caminos conducen a Roma
1974-1975

"Mi sueño es imponer mi música, la de mi país, en todo el mundo".

ASTOR PIAZZOLLA, *Clarín*,
1º de diciembre de 1974

Roma

En noviembre de 1973 Aldo Pagani, al enterarse del ataque al corazón que había sufrido Piazzolla, lo llamó desde Venezuela. Lo atendió Amelita y le dijo que Astor estaba decididamente "buscando un contrato en el exterior". Pagani volvió a llamar en marzo de 1974, esta vez desde el Brasil, y establecieron con Piazzolla los puntos esenciales de un acuerdo: firmarían un contrato renovable cada tres años por el cual Pagani pasaría a ser el representante artístico de Piazzolla en Europa. Por cada composición que Piazzolla le entregara, Pagani le daría la mitad de las ganancias por obra publicada, como era habitual en Europa; además, le ofrecía 500 dólares mensuales para sus gastos cotidianos, y el alquiler de un pequeño departamento en Roma. Le correspondería el 15% de los ingresos derivados de todas las presentaciones europeas de Piazzolla que él organizara.

El propio Piazzolla declaró enfáticamente más de una vez que el trato con Pagani (que concluyó en 1980, luego de dos períodos de tres años cada uno) fue la clave de la fama internacional que conquistó en años venideros. Oscar López Ruiz, que conoció a Pagani en 1982, señala que había entre él y Piazzolla "una relación odio-amor indescifrable aun para ellos mismos. Se pelearon y amigaron tres o cuatro mil veces".[1] En la abundante correspondencia que mantuvo con su hijo Daniel en los años setenta, Astor se refiere a veces a Pagani en duros términos, y este último no ha olvidado las muchas peleas que tuvieron. La esposa de Pagani, Ángela, solía rogarle que pusiera fin a la relación, que le causaba a él interminables frustraciones. Pero, en definitiva, Pagani creía en Piazzolla. Veinte años más tarde pudo afirmar rotundamente que los discos que hizo con Piazzolla fueron "los más importantes" que él había producido, agregando: "Todas las

veces que escucho a Piazzolla, [se me pone] la piel de gallina…".

"Me voy a vivir a Roma por tres años, y estoy seguro de que voy a escribir mejor que en Buenos Aires", anunció Piazzolla antes de abandonar la Argentina.[2] Él y Amelita volaron en primer lugar a Ginebra, donde compraron un Volkswagen rojo modelo 1967 de segunda mano con el cual llegaron a Milán. Pagani ya había concertado una presentación en la televisión romana el 25 de marzo de 1974, en un programa con Charles Aznavour. Siguieron camino, pues, hacia Roma y al llegar se sumergieron en los ensayos. Amelita debió memorizar versiones italianas de un par de canciones de Piazzolla-Ferrer. El programa salió bien. "Fue un fabuloso comienzo", le decía Astor a Daniel.[3] Pocos días más tarde hubo una segunda presentación televisiva en Milán.

No les costó encontrar un departamento en Roma, "*primo piano, interno cinque*", en un casa del siglo XVI en Via dei Coronari 222. Esta calle, famosa por sus anticuarios, está cerca de la exuberante Piazza Navona, de estilo barroco, lugar de encuentro predilecto de los romanos. Se mudaron el 2 de abril y de inmediato Amelita tuvo que salir a comprar sábanas, toallas y artículos domésticos. Reunieron algunos muebles; Astor alquiló un piano; la mesita del televisor tenía unos estantes donde guardaron discos y unas botellas de Queen Anne, el whisky favorito de ambos. Dormían en un cuarto con balaustrada al que se llegaba por una escalera de madera desde el living.

Estimulado por Amelita, Astor salía a caminar sus tres kilómetros diarios por las márgenes del Tíber, nadaba en la playa de Fregene y hacía el intento (sin demasiado fanatismo) de comer menos. Se entregó de lleno a la composición. Pagani, pensando en los programas de radio, le había solicitado que las obras no superaran los tres minutos. "Beethoven escribió…", comenzó a balbucear Piazzolla, pero Pagani lo interrumpió: "Beethoven murió sordo y pobre. Hasta ahora, usted no está ni sordo ni pobre". El resultado fue una serie de obras instrumentales breves: "Libertango", "Meditango" (de la cual Astor dijo que era "casi vivaldiana"),[4] "Tristango", "Violentango", "Amelitango", etcétera –todas ellas incluidas en el primer disco italiano de Piazzolla, titulado *Libertango*–. Astor le dijo bromeando a

Daniel que le había costado más inventar los títulos que escribir la música. En 1980, describió "Libertango" a Walter Acosta, de la BBC, como "una especie de canto a la libertad", la celebración por estar en un nuevo lugar lleno de nuevas ideas.[5] Esta obra habría de tener notable difusión como canción popular, ya que fue interpretada por cantantes franceses como Julien Clerc y Guy Marchand, y por la jamaiquina Grace Jones. Astor le envió un casete con la serie de "Libertango" a su hijo, y uno de los amigos de este lo oyó exclamar admirado: "¡Qué hijo de puta! ¡Pero mirá lo que hizo! ¡No puede ser!". En los Estados Unidos, la revista *Playboy* hizo una reseña del disco en su lenguaje característico: "[…] ocho magníficos tangos que le transmiten a tu chica en qué estás pensando… Te garantizamos que antes de pasar al lado dos, ella ya estará en la cama".[6] Horacio Ferrer escribió más tarde la letra de "Libertango", grabada por José Ángel Trelles en 1994:

Mi libertad es tango que baila en diez mil puertos
y es rock, malambo y salmo y es ópera y flamenco.
Mi libertango es libre, poeta y callejero,
tan viejo como el mundo, tan simple como un credo.

"Libertango" fue grabada más tarde por Yo-Yo Ma, Gary Burton, Richard Galliano, Al Di Meola, Herb Alpert, y la cantante italiana Iva Zanicchi, para nombrar tan solo algunos.

Las obras de *Libertango*, en su mayoría de gran empuje y de un ritmo espectacular, sonaban diferentes a todo lo hecho antes por Piazzolla, en gran parte por su instrumentación. Parecía estar buscando una nueva sonoridad para captar a su nuevo público europeo, como había sucedido con el jazz-tango para el público norteamericano, aunque esta vez sin concesiones comerciales. Piazzolla grabó el disco en Milán con tres conjuntos de músicos italianos reclutados *ad hoc* (cuerdas, piano, guitarra eléctrica, bajo eléctrico, marimba, flautas, percusión y su bandoneón). Sus actitudes en el estudio provocaban a veces reacciones indignadas de los músicos, no obstante lo cual estaban impresionados por sus obras. Uno

de los violinistas le dijo: "*Astor, questa è musica, e non la merda che facciamo tutti i giorni*" ("Astor, esto es música, y no la mierda que hacemos todos los días").[7] Pino Presti era el bajista.[bh] Piazzolla tenía en gran estima al percusionista Tullio De Piscopo. "*Io vorrei avere sempre Tullio como baterista*" ("Me gustaría tenerlo a Tullio como baterista para siempre"), le dijo más tarde a su amigo italiano Piergiuseppe Caporale. De Piscopo, quien sentía por Piazzolla el mismo afecto que este por él, recuerda que Astor le había dicho que estaba buscando "un nuevo *touch* para un nuevo tango".

Mientras Astor grababa en Milán, Amelita resolvió de pronto volver a la Argentina para ver a su hijo y conseguir algún trabajo como cantante. Su partida deprimió enormemente a Piazzolla. "No estoy más para vivir solo –se lamentaba a Daniel–. Estoy muy confuso… Si ella no vuelve a Roma tendré que poner fin a una situación como esta. Yo sigo a la antigua, mi mujer conmigo o nada. No quiero más líos en mi vida. Quiero paz… Ella es la elegida para estar a mi lado".[8] Pero a pesar de un bombardeo de cartas y de llamadas telefónicas, la elegida no estaba tan segura como él.

Por afuera, parecía enfrentar la situación con coraje. A un periodista argentino le dijo que su entusiasmo por Italia no había menguado en absoluto. "Estoy en el centro del mundo", agregó confiado.[9] A fines de mayo de 1974, buscó refugio en el hogar que Alberto Ginastera tenía en Ginebra. Su viuda nos cuenta que Ginastera había seguido con gran admiración el progreso de su discípulo. Astor pasó algunos días felices en el espacioso departamento de Ginastera, con vista a dos de los parques más importantes de la ciudad. Encontró a su viejo maestro muy cambiado; ya no era la personalidad monástica que él recordaba. Lo impresionó particularmente la opulencia con que vivía en ese momento. "¡Qué increíble, che! –le dijo a Daniel en una conversación telefónica–. Tenía un cárdigan azul, con los botones que eran todos de oro macizo". A juicio de Piazzolla, la segunda esposa de Ginastera, la violonchelista Aurora Nátola, no solo lo había hecho mejorar musicalmente, sino que lo desestructuró.

Astor quería llevar su Quinteto a Europa, quizá con el propósito de tocar en los festivales de Sorrento y Spoleto. Pagani se estaba

esforzando por concertar giras internacionales. Un viaje a México se frustró debido a que los honorarios que estaban dispuestos a pagarle (mil dólares por concierto) eran demasiado bajos. "Yo dije *never*", le informó Astor a Daniel.[10] Poco a poco se fue armando una gira por el Brasil. Entretanto, habían llegado a Roma Alfredo Radoszynski y su esposa, quienes se alojaron en un hotel cercano a la Piazza Navona. Se estaba disputando en Alemania la Copa del Mundo de 1974. El miércoles 19 de junio, Argentina e Italia, viejos rivales, empataron 1 a 1 en Stuttgart. Piazzolla, que acababa de comer con sus amigos, se fue a Piazza Navona, donde se había reunido una multitud que celebraba estrepitosamente el empate. Piazzolla le dio una trompada a uno de los hinchas italianos y lo hizo tambalearse, como después le contó a Radoszynski en una llamada telefónica a medianoche que a este no le causó mucha gracia.

También le contó lo que sentía por Amelita. "Che, ¿por qué no hablás con ella? –le pidió–. Yo estoy loco, no puedo estar solo". Pero su crisis emocional se resolvió pronto: en julio Amelita volvió a irse a Europa, y se encontró con Astor en París, donde él había ido en auto a buscarla. Pasaron allí una o dos semanas, alojándose en un departamento que les prestó una hermana de Jacqueline Pons. Astor le compró a Amelita un terrier de Yorkshire que bautizaron "Georgie" y que los acompañó, medio enfermo, en su viaje de regreso a Roma. Unos amigos los habían invitado a pasar una semana en un castillo de Macerata, sobre el Adriático. Cuando se preparaban para partir, Pagani llamó por teléfono desde Milán con intrigantes novedades.

Piazzolla-Mulligan

En un encuentro casual que tuvo Pagani con el saxofonista Gerry Mulligan, quien entonces estaba pasando una temporada en Italia, le hizo escuchar "Libertango". Según recuerda Pagani, "sin hablar, se sienta adelante del tocadiscos, termina el lado uno del disco, se levanta, lo da vuelta, se sienta, no habla, y me dice: '¿Quién es este?… ¡Es un fenómeno!… ¿Quién es?'". Sin pérdida de tiempo, Pagani le sugirió que hicieran un disco junto con Piazzolla. Mulligan se puso loco de contento y, si Amelita recuerda correctamente, de inmediato

lo llamó a Piazzolla por teléfono. (También Tullio De Piscopo dice que cuando le hizo escuchar un casete de Piazzolla "se volvió loco"). Astor voló enseguida a Milán para reunirse allí con Pagani y Mulligan; decidieron grabar un LP (la mitad de las obras las compondría Piazzolla, la otra mitad, Mulligan), y voló de nuevo a Roma, desde donde él y Amelita se fueron en auto hacia el Adriático recorriendo 260 kilómetros. "Estoy vivo todavía –le comentó Astor a Daniel–. Esto de Mulligan traerá cola para mi futuro… Mañana empiezo a escribir".[11]

Piazzolla se entregó con entusiasmo a la tarea. A una de sus conocidas romanas, la fotógrafa Franca Rota (Contessa Franca Rota Borghini Baldovinetti), le dijo que necesitaba un lugar tranquilo para trabajar. Franca los invitó a él y a Amelita a sumarse a un grupo alojado en su casa de las Marcas Romanas. (Durante la comida, Franca quedó muy impresionada cuando Astor rompió la cáscara de una nuez apretándola con su dedo índice únicamente). El sitio era adecuado para su trabajo; hizo rápidos progresos en la preparación de la música para el LP con Mulligan y para unos poemas de Jorge Luis Borges (otra de sus tareas de ese verano). Astor había partido a Italia con varios libros de Borges en la valija.

Pero la racha de composición pronto se interrumpió. Era momento de volver a tocar, esta vez en una gira por el Brasil organizada por Pagani, con honorarios de alrededor de 1.500 dólares por concierto. Durante la primera mitad de septiembre de 1974, el Quinteto (con Amelita) actuó nuevamente en algunos teatros de Porto Alegre, San Pablo y Río de Janeiro que ya le resultaban familiares, estrenando las obras con letras de Borges y un "Retrato de Milton", una adaptación de "Retrato de mí mismo", una composición de 1969 que Amelita cantó en portugués en homenaje a Milton Nascimento, amigo de ambos. En el Teatro Municipal de San Pablo el público le hizo cantar tres veces a Amelita la "Balada para un loco".[12] Un norteamericano que asistió a los conciertos del Brasil describió luego vívidamente la experiencia:

> Mientras las otras cuatro figuras oscuras jugueteaban con la música, su director, Astor Piazzolla, aguardaba. […] Pude imaginar pliegues

> en sus cejas que dejaban en él la marca de un ceño permanente […] pero segundos más tarde él nos había metido a mí y a un millar de brasileños en el bolsillo, girando en órbita alrededor de Júpiter. […] El quinteto descendió en un remolino de disonancias y de efectos percusivos, y emergieron todos juntos en una ola del más tierno lirismo imaginable. Dulce y amargo a la vez, el perfil emocional de esta música convirtió al concierto en algo tan excitante como subir a una montaña rusa.[13]

Las fotos de Astor y Amelita que publicó el *Jornal do Brasil* lo muestran bronceado, en buen estado físico, seguro de sí mismo y relajado, evidenciando bien a las claras su afecto por Amelita. A un periodista brasileño le dijo que se había identificado mucho con "un estilo barroco de creación" atribuible a la "manera de vivir romana" que estaba disfrutando.[14]

Pronto regresaron a Italia (septiembre de 1974); el estado anímico de Astor ya era muy positivo. A un periodista argentino que lo entrevistó le habló en términos líricos de Roma y del placer que le daba caminar por sus calles, conversar con los comerciantes, ver la ropa tendida en los balcones.[15] En algún momento del otoño europeo, Nonina y la madre de Amelita, Amelia, los visitaron en Roma; fue la única vez que Nonina viajó a Europa. Astor la llevó a hacer breves excursiones a Francia y Suiza que para ella fueron inolvidables.[16] La buena disposición de Nonina para las largas caminatas divertía a su hijo. "¿Por qué no te conseguís un puesto de cartero?", le dijo.

Pero sus obligaciones filiales para con Nonina no le hicieron olvidar que su primera tarea al regresar del Brasil era terminar la música que grabaría junto a Mulligan. Decía a todos y cada uno que estaba "más loco" que nunca; Amelita recuerda haberlo visto trabajar con inusual intensidad en su departamento de la Via dei Coronari. Sin embargo, cuando Astor vio la música que había preparado Mulligan para el disco, no le gustó, y resolvió escribir las ocho obras él mismo. Pagani le recordó entonces que habían convenido hacerlas mitad y mitad. "Bueno, decile que no llegó la música… –le sugirió Astor–. ¿Cómo voy a tocar la música de este? Ni sabe escribir", afirmó. Pagani insistió en que conservaran por lo menos una de las obras de Mulligan, "Aire de

Buenos Aires".

Hicieron la grabación en siete sesiones (entre el 24 de septiembre y el 4 de octubre) en los estudios Mondial Sound de Milán. "Parecíamos dos poseídos", le dijo Astor al *disc-jockey* argentino Miguel Ángel Merellano,[17] fervoroso promotor de su música. Es posible que estuvieran poseídos, pero también vivieron tiranteces y tensiones en el estudio. "Tendrías que haberlo llamado a Stan Getz, que él es lector [de música]", le espetó Mulligan en un momento. "Tocá como vos tocás [habitualmente], que esto se limpia [después], no te preocupes", fue la respuesta de Astor. Amelita recuerda que en un momento Astor inquirió: "¿Por qué no me habrán dicho que este tipo no leía…?". Es concebible que Mulligan haya tenido dificultades para tocar la música de Piazzolla. "En mi música no hay un esquema armónico que se repita cada doce compases –declaró al poco tiempo Piazzolla a una revista–, sino que el cambio es permanente, y a Gerry esto lo bloqueó un poco". No obstante, cuando escucharon la cinta después de la mezcla definitiva, Mulligan se volvió hacia Astor con lágrimas en los ojos y le dijo: "¡Hace doce años que yo no hacía algo diferente!".[18]

Piazzolla sentía una gran admiración por Gerry Mulligan, a quien consideraba un músico extraordinario. "Cuando él tocaba con Chet Baker, todo lo que hizo fue contrapunto, y el sustrato de su música fue realmente fantástico. Yo no escribí jazz; Mulligan tocó mi música. Fue genial. La música te hace amar a todo el mundo".

La fotógrafa Franca Rota asistió a la última sesión de grabación y quedó perdidamente enamorada del sonido del saxo de Mulligan… y aún más del propio Mulligan. Declinó una invitación a comer con los artistas esa misma noche, y luego se enteró de que Mulligan había tratado en vano de sacarles a Astor y a Amelita su número de teléfono. Tres noches después, Franca entró junto con su cuñada al restaurante Santa Lucía para comer. Un alegre grupo encabezado por Astor y Gerry se sentó en una mesa contigua; Mulligan se ubicó lo más cerca posible de Franca… "y a partir de ese momento estuvimos juntos para siempre", dijo la que pronto sería Franca Mulligan.

El disco de Piazzolla y Mulligan, llamado *Summit* (en la Argentina se lo conoció como *Reunión cumbre*) fue uno de los más exitosos para

ambos. “Gerry se moría de risa, incrédulo, cuando todos los años llegaban las liquidaciones de las regalías”, recuerda Franca. En Buenos Aires, el disco suscitó reacciones encontradas. Un crítico comentó que la personalidad de Piazzolla había ahogado a Mulligan, convirtiéndolo en “un dócil solista”.[19] El comentario es válido. Los aficionados al jazz no consideran que este sea uno de los mejores logros de Mulligan. “Una buena idea que no llega a concretarse”, dice al respecto una guía discográfica corriente, aunque su agregado de que la música “es monótona y sin inflexiones” no parece muy acertado.[20] No hay duda de que la mezcla podría haber sido mejor, pero hay momentos en que la combinación bandoneón-saxo resulta magistral, especialmente en las interpretaciones de “Hace veinte años”, “Deus Xango” y “Reunión Cumbre”, y en “Años de soledad” se aproxima a lo sublime. Un crítico francés dijo que era “el intento más audaz y exitoso” de fusionar el jazz con otras tradiciones musicales desde *Sketches of Spain* (1960), de Miles Davis.[bi][21]

En los meses siguientes Astor disfrutó mucho en compañía de Mulligan. Eduardo Bergara Leumann, que vivía entonces en Roma, afirmó que verlos pasear a Piazzolla, Mulligan y Amelita por las calles era “un poema”. En octubre de 1974, luego de convocar a sus cuatro músicos de Buenos Aires, Piazzolla fue a París para presentarse con Amelita en el popular programa de televisión *Le Grand Échiquier*, y el lunes 21 de octubre tocó con el Quinteto y Mulligan en el Olympia. Los críticos manifestaron su entusiasmo: “Soberbio en su inspiración, su ritmo y sus fugas… muy bello”, resumió uno de ellos. Otro sostuvo que la música de Piazzolla tenía “una tristeza infinita, con prolongados *riffs* en los que la violencia se introduce como un eco”.[22] El cantante Georges Moustaki, quien también asistió al concierto en el Olympia, apuntó la letra para una nueva canción a la que Astor quiso ponerle música de inmediato. Moustaki lo invitó a su departamento y lo dejó solo con el piano para que trabajara; cuando regresó unas horas más tarde, “él ya no estaba allí –recuerda–, pero sobre el piano se hallaba la partitura y un casete, y la canción estaba terminada”. “Le tango du demain” (“El tango del mañana”), fue el primero de una serie de trabajos en colaboración entre Piazzolla y Moustaki. Moustaki

solía decir que su gusto por la música le vino por escuchar a varios cantantes franceses: Edith Piaf, Charles Trenet, Henri Salvador, Georges Ulmer, Georges Guétary y Luis Mariano.

Durante los días que pasaron en París, un reportero argentino tomó una foto de Piazzolla con el Quinteto, Amelita y su perro Georgie[23] (que desde julio había requerido continuas visitas al veterinario). En ese momento también se hallaba en París la cantante Donna Caroll, esposa de Oscar López Ruiz. En una comida que Astor tuvo con ella luego del espectáculo del Olympia, de pronto sacó a relucir el aspecto más sádico de su humor: le dijo que se había enterado de que Oscar estaba incluido en una de las listas negras de la "Triple A" (Alianza Anticomunista Argentina, el siniestro escuadrón de la muerte que por entonces se había formado en la Argentina con el apoyo tácito del gobierno de Perón). La broma era de un terrible mal gusto; una llamada a López Ruiz, quien se encontraba en Buenos Aires, bastó para verificar que el rumor carecía de sustento. Al oír esto, Donna fue al hotel en que se alojaba Piazzolla y le dio una severa reprimenda.[24]

De regreso en Italia, Astor y Amelita grabaron dos nuevas canciones, una de las cuales fue "Una pequeña canción para Matilde", cuya letra era un poema póstumo de Pablo Neruda; la viuda de este, Matilde Urrutia, había pedido a Piazzolla que le pusiera música. (Se cuenta que Neruda le había dicho al respecto "Quiero que sea Piazzolla", pero es probable que esta historia sea apócrifa, ya que el gran poeta chileno no era muy versado en música). Piazzolla y Mulligan, para promocionar su disco "*un fantastico LP di Natale*" ("un fantástico LP para Navidad"), en una sesión de fotos se pusieron abrigos de piel, publicitando así la marca de esos abrigos.[25] También fueron a Venecia para aparecer en la secuencia inicial de un documental sobre el tango que Rosalía Polizzi estaba rodando para la Radio Televisione Italiana (RAI). Allí se los ve charlar un poco (sobre todo expresándose su mutua admiración) y luego pasear por la Piazza San Marco con Amelita (y Georgie). Astor estaba todavía de muy buen ánimo. "No puedo decir que soy famoso –le dijo poco después a un periodista argentino que lo entrevistó en la Piazza Navona–, [pero] acá soy conocido. Sobre todo por un cierto ambiente. Me conocen los

músicos… Este sí es un año fundamental para mí".[26] Sin embargo, el "año fundamental" estaba llegando a su fin. El 22 y 23 de noviembre, grabó un disco doble en el Mondial Studio en Milán: "As ilhas" (letra de Geraldo Carneiro) y "1964" (un poema de Jorge Luis Borges) con el cantante brasileño Ney Matogrosso, dueño de una voz de contratenor única, y una presencia escénica muy fuerte. Tullio De Piscopo fue el percusionista. La canción "1964" fue prohibida por el gobierno brasileño. 1964 fue un año muy oscuro en el Brasil, y los censores creyeron que el poema se refería a aquellos hechos oscuros, ignorando que era un poema de amor. (Matogrosso aún canta "As ilhas").

Ya no seré feliz. Tal vez no importa.
hay tantas otras cosas en el mundo;
un instante cualquiera es más profundo
y diverso que el mar. La vida es corta.

En los últimos días de noviembre (1974), Astor y Amelita volaron a Buenos Aires; en una conferencia de prensa dada en el aeropuerto de Ezeiza, Astor reveló que había pedido a los pilotos ver Buenos Aires desde la cabina cuando el avión aterrizaba y que al llegar quiso besar el suelo.[27] La visita no se prolongó. Como tenían el departamento alquilado, se quedaron en el Wilton Palace Hotel de la avenida Callao. Amelita había perdido el bronceado de su piel adquirido durante el otoño europeo y tomó sol en el balcón de su cuarto.

El único concierto que dio Piazzolla en este viaje fue el del Teatro Coliseo (el 3 de diciembre), durante el cual el público debió soportar la intromisión en el escenario del equipo italiano que estaba preparando el documental para la RAI, en el cual Astor y Amelita habrían de tener un papel prominente. Amelita estrenó una obra con música de Piazzolla y letra de Atahualpa Yupanqui, "Campo, camino y amor". Quedaría sin editar por muchos años. Amelita finalmente la grabó en el año 2007. En la primera parte, Piazzolla tocó algunas obras de su nuevo repertorio europeo con un conjunto *ad hoc* (piano, órgano, percusión, marimba, flauta, guitarra eléctrica y contrabajo), mientras que en la segunda tocó con el Quinteto, con Dante Amicarelli

(reclutado a último momento para que reemplazara a Osvaldo Tarantino) en el piano. La serie conquistó la aprobación de los críticos. “Cinco obras de garra…”, comentó *Clarín*. “[Una serie] sentimental. Fuerte. Trágica”. El propio Astor quedó muy complacido por el concierto, alabando especialmente a Amicarelli. “Un genio… un *verdadero* ge-nio”, enfatizó.[28] (Su admiración por él nunca disminuyó; diez años más tarde, en una recepción realizada en la Embajada argentina en Ottawa, lo recomendó fervientemente a Mario Benzecry, director de la Orquesta de Cámara Mayo). Después de hacer un espectáculo televisivo para Canal 13 (el 20 de diciembre de 1974), Astor se fue a pasar unos días de vacaciones a Mar del Plata con Nonina. Mientras estaba allí visitó a Aníbal Troilo, convaleciente de una importante operación quirúrgica, en una quinta recoleta cerca del mar. “¿Hablaron de tango?”, le preguntó luego el periodista Horacio de Dios a Troilo. “No, somos amigos”, contestó Pichuco. Había escuchado el disco con Mulligan y le dijo: “No me gustó. No lo entiendo”.[29]

Para la prensa argentina, la nueva carrera musical emprendida por Astor en Europa tenía un interés más que pasajero. Informaron con detalle de su partida a Roma con Amelita el 9 de enero de 1975 (en el camino pasarían unos días en Río de Janeiro). Al regreso de su viaje a la Argentina, Astor se encontró con que tenía más actividad que nunca en Europa. Casi de inmediato apareció en la TV parisina con el cantante Georges Moustaki y acudió al Festival de Música de Cannes para tocar con Gerry Mulligan. “Fue una cosa de locos cómo nos aplaudían –le dijo con respecto a Cannes a Jorge Vimo, un funcionario de Aerolíneas Argentinas con quien había entablado amistad en Roma–. Pienso que ya llegó al tope el asunto rock and roll. Están todos podridos de esta eléctrica mierda [con] que nos han invadido los ingleses. Siempre estamos invadidos por los ingleses. Ya se les acabará”.[30] Desde Cannes, Astor fue a Saarbrücken para encontrarse con Amelita, quien había ido por su cuenta (llevando a Georgie consigo) a fin de grabar algunas de las canciones de *El pueblo joven* –proyecto que a partir de este momento desaparece de la escena casi por completo–.

El ritmo de actividad se tornó cada vez más frenético. En París, a mediados de marzo de 1975, Piazzolla grabó "Libertango" y "Undertango" con el cantante popular Guy Marchand. Luego fue a Ginebra para conceder entrevistas por radio y televisión (y para renovar la patente de su Volkswagen). Más o menos por esta misma época grabó un LP con la actriz y cantante italiana Edmonda Aldini. A comienzos de abril volvió a París para una nueva presentación en *Le Grand Échiquier*, y quedó encantado al ver que la versión de "Libertango" cantada por Marchand (con el título "Moi, je suis tango") había tenido un éxito instantáneo en Francia. Según se informó, en julio de 1975 se habían vendido 30.000 ejemplares del disco cada semana.[31]

El poeta brasileño Geraldo Carneiro, a quien Piazzolla había conocido dos años atrás, llegó a Roma para una estadía de dos meses. "Pensamos trabajar en algo importante", le dijo Astor a Daniel.[32] Aunque escribieron juntos unas quince canciones, eso "importante" era un proyecto de mayor envergadura: una ópera sobre Eva Perón. Evidentemente, Astor había estado jugando con esta idea durante un tiempo y en 1971 se la había mencionado al entonces intendente de Buenos Aires diciéndole que merecía contar con el patrocinio de la municipalidad.[33] Estaba entusiasmado de poder realizarla con Carneiro y en algún momento hizo un fugaz viaje a Londres para ver si despertaba el interés de la BBC. "La ópera ya fue hecha", le contestaron. Astor ignoraba que Tim Rice y Andrew Lloyd-Webber habían estado trabajando en una ópera de ese tipo escrita en el lenguaje de la música pop. Aún faltaba un año para que se editara el LP de *Evita*. Cuando Astor lo vio, el espectáculo le gustó, aunque dijo que él habría hecho "una música más elaborada, menos comercial".[34]

En abril participó nuevamente en programas de televisión, uno de ellos en Ámsterdam, y luego viajaron con Amelita y Mulligan a España para intervenir en el Festival de Mallorca (del 17 al 19 de abril). El público, de unos seis mil espectadores, aplaudió a rabiar "Años de soledad" (del disco con Mulligan), pero la visita a España se vio entorpecida por un feroz altercado con Pagani. Este le reprochó haber llegado tarde a un ensayo debido a una pelea con Amelita; más

adelante Astor le contó a Daniel que le había dado quince puñetazos en el rostro que Pagani "no tuvo bolas para devolver –y agregó–: Me llevaron al bar y me mandé un pastillón y me tranquilicé".[35]

Desde Mallorca cruzó al continente para presentarse en Madrid y en Barcelona, donde llenó el Teatro Tivoli. En la audiencia estaban Teté Montoliu, Joan Manuel Serrat y Ricardo Miralles. Mulligan tocaba jazz en la primera parte de la función y Piazzolla se hacía cargo de la segunda con un grupo *ad hoc* que incluía al pianista de Mulligan, Tom Fay, Tullio De Piscopo en percusión, Pino Presti en bajo eléctrico, Sergio Farina en guitarra, y en el órgano a un antiguo amigo argentino, Waldo de los Ríos. De los Ríos era un ex discípulo de Ginastera cuyos "avanzados" arreglos de música folklórica le habían dado notoriedad en la Argentina. En 1960 se afincó en España y estaba haciendo una exitosa carrera como arreglador. (Su disco con versiones populares de piezas clásicas fue incluido en la lista de los veinte más vendidos en Gran Bretaña en la primavera europea de 1971, aunque en los Estados Unidos no le fue tan bien). A fines de abril, Piazzolla y Mulligan volvieron a presentarse en el Olympia de París. Cuando tocaron los acordes iniciales de "Adiós Nonino", el público se puso de pie para aplaudir. "¡Wow… qué noche!", le escribió Astor a Daniel.[36] *Le Figaro* lo saludó como el "instrumentista innovador" que había revivido en Francia al tango moribundo.[37] *Paris-Match* le dedicó toda una página sugiriendo que su música podría llegar a ser en Europa "una corriente natural imprevista pero aparentemente irresistible", y comparándolo con Bartók en la música clásica y con John Coltrane en el jazz.[38] Un periodista argentino que paseaba con él por los Champs-Élysées escuchó a lo lejos la melodía de "Libertango" que salía de un negocio de discos. "Sí, no caben dudas, Astor Piazzolla ya es gran figura", escribió.[39]

Había señales evidentes de que el reconocimiento en Europa era cada vez mayor. En mayo de 1975 se le concedió el Sagittario d'Oro, un "premio internacional para las artes" patrocinado por la municipalidad de Roma. En los considerandos se hacía mención de su "*magnifico e magico 'bandonion'*", su "*appasionata eloquenza*" y su "*prodigiosa tecnica trascendentale*".[40] Pero a pesar de los laureles que

recogía en Europa, Piazzolla no dejaba de pensar en la Argentina. La nostalgia –y la ansiedad– comenzaban a apoderarse de él. La situación política cada vez más caótica y violenta del país lo deprimía. En sus cartas a Daniel, así como en una que le escribió a Dedé, abominaba de la presidente Isabel Perón y de su siniestra "eminencia gris", el ex policía y astrólogo José López Rega. Le preocupaba su hija Diana debido a sus ideas izquierdistas; su marido, Osvaldo Villaflor, era un prisionero político del régimen. "Sigo recibiendo noticias funestas –le comentaba a Daniel–. Es realmente triste y me asusta todo…".[41] Tenía la certeza de que las fuerzas armadas tomarían el poder, como de hecho lo hicieron en marzo de 1976.

Mientras tanto, seguía escribiendo canciones con Geraldo Carneiro y preguntándose si sería o no oportuno llevar a cabo una gran gira por el hemisferio occidental con Gerry Mulligan. Sin embargo, estos planes no duraron mucho. A Astor le irritaba cada vez más la inclinación a la bebida de Mulligan. Tuvieron como mínimo una gran pelea, en torno a la ubicación respectiva de sus nombres en un programa teatral. "Yo empecé a gritar más que él –escribió Piazzolla– y le dije que como saxofonista era lo mejor del mundo, pero como hombre era un montón de mierda como todos los norteamericanos. Lo mandé a cagar".[42] Nunca volvieron a trabajar juntos, aunque cada tanto se encontraban en Milán, Nueva York o Buenos Aires; y la amistad entre ellos nunca desapareció del todo, como tampoco disminuyó la admiración que Mulligan le tenía a Piazzolla.[43]

Astor estaba pensando seriamente en mudarse de Roma. El panorama musical italiano lo desilusionaba cada vez más. Sopesó la conveniencia de vivir en Barcelona o París, y seguía preguntándose si podría cumplir su viejo sueño de pasar una parte del año en la Argentina y la otra en Europa. Sin embargo, antes de que pudiera dar algún paso, sobrevino repentinamente una gran crisis: Amelita decidió separarse de él. La ruptura se venía arrastrando desde hacía varios meses. Jorge Vimo, quien vio a la pareja en varias oportunidades en Roma, notó que "la relación se fue deteriorando… Amelita se aburría". Bergara Leumann recuerda por lo menos una gran pelea en público. La situación se había vuelto casi intolerable para Amelita. En

Roma no tenía mucho que hacer; “Lee el diario o sale a caminar”, le comentó Astor a Daniel.[44] Desde el Festival de Mallorca no había trabajado con Piazzolla en ningún lado, y las promesas que Astor le hacía de que algo iba a aparecer le sonaban a ella cada vez menos creíbles. A Astor no le gustaba que se fuera a caminar muy lejos del departamento “más que ir a comprar la verdura y venir”, dice ella. Quería retomar su carrera artística, ver a su hijo Mariano. El 27 de mayo de 1975 se volvió a Buenos Aires con Georgie. Ese mismo día, Astor pretendió simular que nada pasaba y se fue a una exposición de pintura. Geraldo Carneiro y su mujer llevaron a Amelita al aeropuerto de Fiumicino. Posteriormente confesó que lloró muchísimo en el avión.

La noticia cundió en la Argentina al instante. “¡Se separaron Astor y Amelita!”, anunció estrepitosamente *Radiolandia*.[45] Desde Roma, Astor confirmaba que la separación era “cariñosa y definitiva… Terminamos”. Amelita, por su parte, declaró: “Esta es una decisión de ambos a la que arribamos luego de conversar mucho… Astor es el gran amor de mi vida y estos siete años que hemos pasado fueron muy lindos”.[46] En su departamento de Roma, aún invadido de fotos de Georgie, Astor estaba seriamente deprimido. Volcaba su desconsuelo en sus cartas a Daniel: “Es jodida la soledad… Esto es la muerte, estar sin nadie en esta ciudad… Extraño mucho a Amelita… Qué vida de mierda es esta”.[47] Volvió a bombardear a Amelita con cartas y llamadas telefónicas, pero en esta ocasión todo fue en vano. Nunca le perdonó que lo abandonara (según sus propias palabras) y al menos en una oportunidad se lo dijo sin rodeos. Ella le contestó: “Yo no te abandoné. Nos separamos”. Jamás volvieron a trabajar juntos. En una gesta feroz, Astor borró el título “Amelitango” de la partitura original y rebautizó la obra “Música de Buenos Aires”; a partir de entonces la tocó muy pocas veces.[48] Cuando Bergara Leumann nombró a Amelita en su programa de televisión *La Botica del Ángel* diciendo que era “la viuda de Piazzolla”, este llamó enfurecido al canal y nunca más quiso volver a ver a Bergara Leumann. Le prohibió a Diana que hiciera la más mínima mención de Amelita en el libro que ella escribió sobre su padre en los años ochenta, y cuando el letrista francés Pierre Philippe

elogió la grabación de “Balada para un loco” que había hecho Amelita, Astor le dijo simplemente: “No debes pensar así en esta casa”.

Las penas nunca vienen de a una. Amelita había empezado a hacer las valijas en Roma cuando, el domingo 18 de mayo de 1975, Aníbal Troilo era víctima fatal de un derrame cerebral en Buenos Aires. Aldo Pagani lo llamó a Piazzolla y le sugirió un homenaje musical apropiado. Astor colgó abruptamente, aunque se arrepintió enseguida.[49] La *Suite troileana* resultante sintetizaba sus sentimientos hacia Pichuco y fue de lo mejor que hizo en la década del setenta. Sus movimientos (“Bandoneón”, “Zita”, “Whisky” y “Escolaso”) evocan los amores fundamentales que tuvo Troilo en su vida bohemia. En su mayor parte, es una música rítmica, y celebratoria, aunque tiene momentos elegíacos muy profundos. Cuando le preguntaron su opinión sobre la *Suite*, el bandoneonista Rodolfo Mederos eligió el primer movimiento, con su “magnífico solo”, como el mejor de todos, pero añadió que en “Zita” había “un humor sumamente gratificante”, y en “Whisky”, que a su juicio era “tal vez el más intelectual de los temas”, huellas de Bartók.[50] Astor no quedó satisfecho con la grabación hecha en Italia. “Era un poco mezclar la muzzarella con el asado”, afirmó en 1980.[51] No obstante, no hizo tentativa alguna para volver a grabar la *Suite*, y rara vez la incluyó como tal en su repertorio posterior, aunque de tanto en tanto tocaba algunos de sus movimientos.

“Menos mal que tengo mucho laburo”, le comentó Astor a Daniel durante su crisis definitiva con Amelita, y en una carta a Dedé escrita unas semanas después describió así su rutina diaria: “En estos últimos 45 días escribí todo el tiempo, intercambiando con mi *hobby*, la playa. Me levanto a las ocho y media, escribo hasta las doce y rajo para Fregene, a 30 kilómetros de Roma”.[52] Y realmente estaba ocupado. En el verano europeo de 1975 gran parte de sus esfuerzos de composición estuvieron destinados a música para películas. La primera de ellas fue *Il pleut sur Santiago* (*Llueve sobre Santiago*), una producción franco-búlgara dirigida por el chileno Helvio Soto desde el exilio, en la que se denunciaba el aniquilamiento de la democracia en Chile en septiembre

de 1973. Incluye dos de las melodías elegíacas más conmovedoras de Piazzolla, la desgarradora "Llueve sobre Santiago" y "Salvador Allende", quizás el máximo tributo musical que se le haya hecho al presidente mártir. El aspecto ideológico de estas composiciones no le preocupaba demasiado a Piazzolla: no tuvo ningún empacho en modificar los títulos de las obras para grabaciones ulteriores, suprimiendo toda alusión a los acontecimientos de Chile.

El segundo compromiso musical para cine de 1975 comenzó con una llamada telefónica que le hizo desde el Festival de Mallorca la actriz Jeanne Moreau, quien entonces estaba haciendo sus primeras lides como directora con *Lumière*. A fines de abril Piazzolla y Pagani fueron a París para encontrarse con ella. En el camino hacia su departamento de la rue du Cirque, donde almorzarían, Pagani compró un ramo de rosas; Piazzolla insistió en que sería mucho más propio de "machos" llegar sin las flores. En el momento en que estaban por abrirles la puerta, le arrancó el ramo de las manos a Pagani y se lo dio él a Moreau. Esta causó en él una gran impresión: "Una gran actriz y una persona de primera –le comunicó a Daniel–. Culta, agradable y con swing".[53]

Moreau estaba a punto de partir para el Festival de Cine de Cannes e invitó a Piazzolla a pasar unos días con ella en su casa de campo detrás de las colinas de Saint Tropez, pero él estaba muy ocupado. Volvieron a encontrarse unas semanas más tarde en París, sin Pagani. Deambularon por Champs-Élysées, entraron en negocios de discos (Moreau le regaló uno de Jean-Luc Ponty), comieron en la rue du Cirque y pasaron la mitad de la noche escuchando música. Todo el mundo suponía que él habría de besarla, le dijo Astor a Natalio Gorin. "Nada de eso, primero [porque] es una señora, y segundo [porque] no soy un deportista del amor".[54] En cuanto a la música, Moreau le rogó: "Poné bandoneón, mucho bandoneón… este instrumento me fascina".[55] La actriz les confió a los autores de este libro que aunque solo se había encontrado con Piazzolla un par de veces (a lo sumo tres), se había sentido "muy impactada por su creatividad y su generosidad".[56] Sus motivos eran válidos. La música de Piazzolla para *Lumière* fue una de sus grandes realizaciones para cine, y sus cuatro

movimientos (“Soledad”, “Muerte”, “Lumière” y “La evasión”) constituyen una exquisita combinación de delicadeza y profundidad; quienes escuchan la banda “Mort” (muerte) de *Lumière* creen a veces que el golpeteo continuo que acompaña la línea melódica, profundamente meditativa del bandoneón es una falla del disco; en realidad, el propósito de Piazzolla fue representar el latido del corazón.

El tercero y último encargo que recibió ese fecundo año en materia de películas fue el de la música para *Voyage des noces* (*Viaje de bodas*), de Nadine Trintignant. La directora llamó a Roma y él salió de inmediato para París, donde ella lo esperó en Orly, lo llevó a los estudios y le dio de almorzar. Vieron la película, mientras Piazzolla anotaba las diferentes secuencias; luego Trintignant le dijo: “Ahora haga lo que quiera”. Pocas horas más tarde él ya estaba de vuelta en Roma, planeando una música de bandoneón y violín, para él y Antonio Agri.[57]

Comienzos de la etapa electrónica

Mientras vivió en Roma, Piazzolla se codeó con muchas de las figuras del mundo artístico y cinematográfico, como Tonino Guerra, guionista de Fellini, que consideraba *straordinaria* a Amelita, o los pintores Carlos Alonso o Antonio Berni. A fines de mayo de 1975, el periodista Piergiuseppe Caporale, que ya era un admirador de Piazzolla, estaba viendo jugar en el Abierto de Italia al tenista argentino Guillermo Vilas, ya en pleno auge profesional, cuando se dio cuenta de que Piazzolla estaba sentado cerca. Le pidió una entrevista, y dos días más tarde fue “al loft de Via dei Coronari” con un LP para que Piazzolla le autografiara. Tiempo después los dos comían juntos con frecuencia. La impresión de Caporale era que la mayoría de las amistades de Astor en Roma eran latinoamericanos, sobre todo brasileños; las veces en que Vinícius de Moraes andaba por la ciudad sus encuentros eran, como es de prever, muy divertidos. Según Caporale, Astor “no era un hombre fácil” y reparó en que “tenía miedo de ser lastimado” –miedo que él atribuyó a su reciente ruptura con Amelita, tema con respecto al cual Astor guardaba un absoluto

silencio–.

Piazzolla escribió la música de *Quand la ville s'eveille* [*Cuando la ciudad despierta*] (1975), dirigida por Pierre Grasset. En tres esquinas del barrio de la Recoleta, en la ciudad de Buenos Aires, la vida y la muerte siguen por caminos paralelos: uno de silencio, otro de muerte, rebelión y drogas. La película se estrenó el 12 de noviembre de 1975.

A pesar de su frenética labor como compositor, Piazzolla ansiaba actuar con un conjunto propio; estaba de nuevo en un *mood* experimental. Comenzó a planear un nuevo grupo constituido principalmente por instrumentos electrónicos, en el cual habría de tener un papel su hijo Daniel. Este había aprendido el sintetizador y tomado clases de música electrónica, fuertemente estimulado por Astor. "¡Qué despiole será este conjunto!", le dijo su padre.[58] Fue el comienzo de la "etapa electrónica" de Piazzolla. No debe sorprendernos. Durante la década anterior, los compositores clásicos de vanguardia y los músicos de rock, sin olvidar a los grupos de jazz interesados en lo que se había dado en llamar "música de fusión", se volcaron en esa dirección. Tanto a los rockeros como a Piazzolla les gustaban mucho *Return to Forever* de Chick Corea. Esta tendencia contemporánea no podía dejar de atraer a uno de los innovadores por naturaleza. El pianista Juan Carlos Cirigliano, que también iba a ser incluido en el nuevo grupo, piensa que Piazzolla "quería llegar a ser el argentino que hiciera todo eso con su música".

En julio ya estaba escribiendo las partes para el sintetizador, aunque no le resultaba sencillo. Ausente Amelita, tenía unas ganas tremendas de tener a Daniel a su lado; pero Daniel se mostraba renuente, ya que su mujer, Lalla, estaba embarazada. Finalmente se hizo eco de los deseos de su padre y voló a Roma con su sintetizador. "¿Para qué trajiste esta cagada?", le preguntó Astor. Sin embargo, al poco tiempo ya se había amigado con el instrumento y la compañía de Daniel le levantó el ánimo.

Comían juntos en un restaurante de Piazza Navona mirando pasar a los artistas y actores, y los fines de semana se iban de excursión a la playa o a la montaña. Cuando poco después llegó Antonio Agri a Roma, ya había bastante material para trabajar. Astor desplegó sobre

su cama toda la música que debían grabar; Agri casi se muere "de alegría". Cargaron quince maletas en el Volkswagen y se fueron a Milán a grabar la *Suite troileana* y tres partituras para películas recientemente compuestas, así como los *playbacks* destinados al vocalista que Piazzolla tenía en mente para el nuevo grupo electrónico.[59]

A mediados de septiembre de 1975, Astor y Daniel desmantelaron el departamento de Roma y se volvieron a Buenos Aires; al pasar por la aduana debieron pagar 15.000 dólares por exceso de equipaje. Una vez allí, Astor salió derecho a buscar a Amelita. Ese mes apareció en la prensa una foto de ambos en la que se los veía muy "acaramelados",[60] pero la reconciliación que Astor pretendía no se concretó. (Georgie era el único que se ponía loco de contento cada vez que Astor se aparecía en busca de Amelita por la casa de la madre de esta). Semanas más tarde, Astor declaró firmemente: "Yo me caso con Amelita con una sola condición: que no cante más en su vida".[61] Esta actitud machista era inaceptable para Amelita. Convocaron al departamento de Avenida del Libertador a un escribano a quien Piazzolla recurría con frecuencia, Natalio Etchegaray, a fin de que documentara la división de bienes. Amelita firmó debidamente la lista preparada por Piazzolla. Según recuerda Etchegaray, Astor le preguntó a Amelita: "¿No me vas a dejar todo esto a mí, no? ¿Me lo guardás?", como si le estuviera ofreciendo todo. Era una señal de su generosidad y también de su indiferencia a las meras posesiones materiales.

La principal tarea de Piazzolla en Buenos Aires consistió en ensayar con su nuevo Octeto Electrónico (el "conjunto electrificado", como lo llamaba a veces). A sus compañeros de siempre como Agri, Malvicino y Cirigliano, se agregaron nuevas figuras como Santiago Giacobbe (órgano), Enrique Roizner (percusión), Adalberto Cevasco (bajo) y Daniel Piazzolla (sintetizador). Roizner, incorporado al grupo a sugerencia de Malvicino, había conocido a Piazzolla cuando tocaba jazz en Michelangelo en 1969-1970. Cevasco había participado en una grabación; siempre recordó el conjunto electrónico con gran afecto, describiéndolo como "una universidad de música, la mejor del mundo". Todos ellos, a excepción de Agri, tenían antecedentes

jazzísticos. En este grupo Piazzolla permitió un grado de improvisación mucho mayor que en cualquier otro de los que formó; a veces prescindiendo de las partituras completas y dando unas indicaciones generales sobre la melodía con cifrado. Aparte de "Adiós Nonino", el repertorio era totalmente nuevo.

Como vocalista, Piazzolla escogió a José Ángel Trelles, de treinta y un años, cuyas presentaciones por televisión lo habían impresionado; pero su voz necesitaba cierta adaptación. "Si él fifa como canta –le dijo a Daniel–, no hace gozar a ninguna mina… Parece una voz mexicana, chilena o [de] cualquier otro cantante bueno de boleros".[62] Al principio se mostró duró con Trelles; en uno de los ensayos (como recuerda el propio Trelles), le dijo: "Cantá, carajo, parece que estuvieras haciendo churros con el culo". Trelles, sabiendo que era el más novato del grupo, se sintió muy nervioso e inseguro.

Cuando el Octeto Electrónico ya hubo ensayado lo suficiente, se lanzaron a una gira por el Brasil de veinte conciertos, comenzando en San Pablo el 27 de septiembre. Una vez estaban en un ensayo en el gran *nightclub* Canecão de Río de Janeiro, cuando Trelles le erró la entrada para "Los pájaros perdidos", uno de los mayores éxitos populares de Piazzolla de ese año, con letra de Mario Trejo:

Soy solo un pájaro perdido
que vuelve desde el más allá,
a confundirse con un cielo
que nunca más podré recuperar.

Piazzolla le dio una buena reprimenda y en su furia descargó un golpe sobre el piano que casi lo destruye. Trelles estuvo a punto de abandonar la gira en ese mismo momento –su relación con Piazzolla, como diría después, era "muy difícil, muy dura"–, pero Astor le pidió disculpas. Después del Brasil hubo conciertos en Montevideo y una visita a Asunción del Paraguay; el general Alfredo Stroessner, dictador de ese país durante tanto tiempo, estaba esa noche entre el público. Los músicos se sorprendieron al ver que en Asunción disponían de equipos modernos. Piazzolla explicó unas semanas más tarde: "No es

fácil conseguir un piano Fender eléctrico o un órgano eléctrico tipo Hammond, y en Asunción encontramos ambas cosas".[63] Al fin, al llegar a Buenos Aires dieron un concierto en el Teatro Coliseo (el 18 de octubre de 1975) que fue un éxito, a punto tal que fue repetido una semana más tarde. La prensa señaló el gran nerviosismo de Trelles sobre el escenario, "pero cuando llegó el momento de cantar, cantó. ¡Y cómo!".[64] Los conciertos del Coliseo fueron muy concurridos, sin embargo se percibía una definida corriente de hostilidad contra el octeto experimental, sobre todo entre los seguidores tradicionales de Piazzolla. "Se pusieron muy mal –recuerda Cevasco–. Estaban enojadísimos. Sobre todo con el bajo eléctrico, con la batería… Astor los traicionaba". No es difícil comprender este sentimiento de traición. Debido a la conspicua ausencia de las cuerdas, el sonido del grupo electrónico *era* extraño, a veces más duro y con menos matices que el del Quinteto o el Noneto; además, avanzaba en dirección al rock o a la música de fusión. A Piazzolla, sin embargo, nunca le faltaron argumentos para justificar cualquier cosa que hiciera en un momento dado. El Octeto, sostuvo, venía a "dar una respuesta a un mundo violento. Todo es violento, y por eso tocamos violentamente…".[65]

Piazzolla planeaba ir con el Octeto a Venezuela y los Estados Unidos, pero esos planes quedaron en la nada. En lugar de ello, llevó al grupo a una tanguería recién inaugurada, La Ciudad, en la calle Talcahuano, que pertenecía a Blackie (Paloma Efron, la gran dama del jazz, quien también introdujo los *negro spirituals* en la Argentina), por un honorario mensual que según se dijo era muy alto.[66] Allí tocó varias de las canciones que había compuesto con Ferrer y otras obras de su nuevo repertorio europeo, intercalando breves diálogos con el público. Los médicos le habían aconsejado evitar toda excitación, confesó, pero a él no le importaba… "Yo quiero morir sobre un escenario haciendo la música de Piazzolla", declaró.[67]

Durante su estada en La Ciudad hubo algunos episodios interesantes. Nonina, que no solía ir a escuchar personalmente a su hijo, concurrió a uno de los espectáculos. En la comida, según recuerda Atilio Talín, refiriéndose a su nuevo arreglo de "Adiós Nonino" ella le preguntó: "Astor, si Nonino escuchara ese tema, ¿no se

sorprendería? ¿No lo ves muy ruidoso?". Su hijo estuvo de acuerdo y al día siguiente modificó el arreglo. El jueves 27 de noviembre, Zita, la viuda de Aníbal Troilo, subió al escenario para entregarle a Piazzolla como regalo uno de los bandoneones de su marido. Dijo que Piazzolla era "el músico más talentoso que tenemos", y con evidente emoción Astor le contestó: "Estoy seguro de que cada vez que voy a tocar con este bandoneón lo voy a hacer como cuando nos reuníamos en casa de Pichuco para ensayar, mientras Zita nos cebaba mate y nos daba pan con salame…".[68] Cuando intentó tocar con ese bandoneón, se le rompió entre las manos, pero siempre lo atesoró como una reliquia. Un episodio menos agradable se produjo cuando José Gobello, el otrora defensor de Piazzolla en 1953, aludiendo a las cualidades vocales de Trelles felicitó a Piazzolla y le inquirió de dónde había sacado a ese cantante. "Yo no los saco de ningún lado –le respondió Astor molesto en tono desdeñoso–. Vienen a pedirme [que los tome]". Desconcertado por este desaire, Gobello le dijo que el día siguiente comentaría ese diálogo en su programa de radio. "Hacé lo que quieras, yo no escucho radio", fue la cortante respuesta de Piazzolla. Nunca más volvieron a verse.

La reputación de Piazzolla en la Argentina había vuelto a crecer. En diciembre de 1975 la prensa de Buenos Aires le dedicó más columnas que a cualquier otro artista.[69] Al comenzar el nuevo año se trasladó a Mar del Plata para pasar el verano, con el objetivo de descansar, componer y pasar algún tiempo con Nonina. "Pero como sé que de noche se me aflojan los tornillos, voy a tocar en un club nocturno", le dijo a un periodista.[70] El club nocturno era La Botonera, una pequeña sala (que ya no existe) en la calle Rivadavia, donde se presentó la mayor parte de enero y febrero. Por esa época, Trelles finalmente se decidió a hacerle frente y cuestionarle la forma en que lo trataba. "[Astor] me dio un beso y un abrazo. Y a partir de ahí fue una relación filial, maravillosa, maravillosa…".

Pronto se instauraron las habituales rutinas veraniegas: paseos con Daniel por la playa para elucubrar cuál sería el futuro del Octeto Electrónico, asados con Juan Trigueros y Quito González Azcona, comidas en la parrilla Trenque Lauquen y en el restaurante Los

Patitos, y partidos de vóleibol. Astor jugaba al vóleibol con tanta energía que en una ocasión González Azcona lo increpó: “Mirá que esta noche tenés que tocar”. “No importa –le replicó su amigo–, porque ahora tenemos que ganarles a estos”. Pero la estadía en Mar del Plata tuvo un aspecto amargo: Antonio Agri decidió dejar a Piazzolla para tomar un puesto en la orquesta del Teatro Colón. Aparentemente, no lo hacía muy feliz el nuevo esquema instrumental, en especial el uso de la percusión, que le dejaba pocas oportunidades para exhibir su maestría con el violín. En las últimas presentaciones del Octeto en La Botonera, a principios de marzo de 1976, fue sustituido por el flautista Arturo “Alemán” Schneider, quien dijo que su cometido era “difícil, emocionante, hermoso. ¡Yo fui a reemplazarlo a Antonio Agri!”. A veces, Piazzolla le advertía: “Alemán, improvisá, pero no me hagas jazz, ¿eh?”. Había quedado muy molesto por la partida de Agri y expresó sus sentimientos al respecto en la radio y en la prensa escrita: “Lo que él hizo es jubilarse, y me da mucha bronca. Admito que un mediocre se jubile, pero no que lo haga un genio del violín como él, que ni siquiera necesita esos tristes pesitos del Colón”.[71]

bh) Pino Presti (Giuseppe Prestipino Giarritta) era muy joven cuando ingresó al mundo de la música. Comenzó como bajista, y luego gradualmente fue arreglador, compositor, director de orquesta y productor de discos. Considerado uno de los arregladores y directores italianos más importantes, entre sus colaboraciones con diferentes géneros de música, jazz, pop, funk, soul y música latina están Mina, Gerry Mulligan, Astor Piazzolla, Quincy Jones, Wilson Pickett, Shirley Bassey, Franco Cerri, Maynard Ferguson, Stéphane Grappelli, Shirley Bunnie Foy, Aldemaro Romero y Tullio De Piscopo.

bi) Los músicos de jazz Larry Coryell y Philip Catherine grabaron “Deus Xango” como parte de un LP Splendid (Elektra – ELK 52 086: Alemania) en 1978.

“Un Piazzolla eléctrico”
1975-1977

“Astor hace que el aire se llene de swing”.
ARNOLD JAY SMITH, reseña del concierto de Piazzolla en el Carnegie Hall, publicada en *Down Beat*, 21 de octubre de 1976

Laura

En la primavera argentina de 1975, las declaraciones públicas de Piazzolla sobre su nueva etapa europea eran muy positivas. “Se me dio la buena por fin”, dijo. Había “contratos, TV, películas, discos” por delante. Alabó el profesionalismo de los músicos europeos (y su estatus) y se mostró esperanzado de que en 1976 podría, al fin, ganar buen dinero.[1] Pero en privado era mucho menos optimista. A comienzos de 1975, en un momento en que se sentía muy deprimido en Roma, le confesó a Daniel que estaba cansado de viajar y que esperaba ganar suficiente dinero como para regresar a la Argentina. “Espero pronto poder [ir] con vos al kilómetro 197 y haremos triza las perdices”, le dijo.[2] El “kilómetro 197” era un lugar en la ruta a Mar del Plata al que habían ido a cazar en los viejos tiempos.

Decididamente, algo le faltaba en Europa. En el verano de 1975, como le comentó a Natalio Gorin, solía comer solo en su departamento de Roma. Necesitaba “a alguien que me haga sentir feliz, que me haga sentir hombre y joven… pero el amor no es un deporte, por lo menos para mí…”.[3] Quería tener una mujer a su lado “las veinticuatro horas”, como le hizo saber más tarde a su hija, disculpándose al mismo tiempo por ser tan conservador en esta materia.[4] En los primeros meses de su regreso a la Argentina seguía muy conmocionado emocionalmente. Durante un tiempo se consoló con una chica de dieciocho años a quien sus hijos apodaron “La Chirolita”. En La Ciudad se enamoró perdidamente de otra chica joven y sus músicos tuvieron que frenarlo. “Por el ritmo de vida que llevaba, parecería que era una persona de cuarenta años”, afirmó Adalberto Cevasco. Lo cierto es que Astor ya no tenía cuarenta, sino casi cincuenta y cinco.

En las entrevistas que concedió en la Argentina declaró ser un hombre esencialmente feliz que había superado su "miedo a la soledad", pero esta era pura bravuconada. Cuando le preguntaron qué era lo que más quería, replicó al instante: "una pareja". Fuera de la música, dijo, su gran amor había sido "Mi mujer, mi primera mujer, Dedé… y como dice el tango, solo se quiere una vez".[5] El año anterior Dedé y él habían intercambiado cartas, y en febrero de 1976 le escribió emocionado desde Mar del Plata: "No habrá ninguna igual… Daría no sé qué por estar a tu lado como debería ser, pero sería engañarme a mí mismo y al mismo tiempo liquidarte a vos…". Y agregó en una posdata: "No pensés tanto en el pasado… Lo pasado murió, el presente está vivo".[6]

En forma dramática, su propio "presente" volvió a ocupar la escena, un mes después. El martes 11 de marzo de 1976, día de su 55º cumpleaños, fue a los estudios de Canal 11, acompañado de Daniel y de Aldo Pagani, entonces en Buenos Aires, para una entrevista en el programa *Matinée*. Este era conducido por una mujer de algo más de cuarenta años, la seductora y atractiva Laura Escalada. Laura había estudiado canto de joven y había actuado en teatro como *soubrette*. En 1953-1954 había formado parte del coro en la comedia musical de Troilo, *El patio de la morocha*. Recuerda que un día, en un ensayo con Pichuco, vio acercársele a este a "un señor muy enojado, furioso", con varias partituras bajo el brazo, a quien Troilo tuvo que tranquilizar. Una de sus compañeras del coro le explicó: "Ese es un genio: es Astor Piazzolla, el que le hace los arreglos a Troilo". Laura comenzó a interesarse por la música de Piazzolla y a comprar sus discos. En noviembre de 1969 estuvo entre la multitud del Luna Park que vivó la "Balada para un loco", defendiéndola vigorosamente frente a un grupo hostil de espectadores. En esa época ya estaba trabajando a pleno en televisión, y había abandonado la carrera operística para la cual se había formado gracias a una beca del Teatro Colón. En la pantalla chica cantaba en comedias musicales y avisos publicitarios, e intervenía en programas infantiles o como locutora animadora de televisión y radio.

El programa *Matinée* duró varias horas y en uno de los numerosos

intervalos Laura se puso a conversar con Astor. Descubrieron que eran vecinos: ambos vivían muy cerca, en la Avenida del Libertador, y sacaban a pasear a sus respectivos perros de noche. "¿Por qué no salimos a pasearlos juntos?", le propuso Piazzolla, según recuerda Daniel. Estaba impactado de que "una locutora de televisión supiera tanto de Schumann, de Bach, de Gershwin… Me interesó". La invitó a que fuera a verlo a la noche siguiente a La Ciudad. Ella concurrió con algunos amigos del estudio, y después del espectáculo los dos se fueron a comer solos a El Tropezón, el venerable restaurante de la avenida Callao que reabrió sus puertas después de 34 años en septiembre de 2017. "Hablamos de Brahms comiendo osobuco… Astor adoraba a Brahms y disfrutaba el osobuco tanto como yo. Seguimos viéndonos cada tanto, hasta que finalmente una noche, luego de una charla que duró más de seis horas, decidimos vivir juntos".[7]

Daniel pensó que Laura sería tan fugaz como "La Chirolita"; se equivocó por completo. Habían pasado apenas unas semanas de su primer encuentro cuando el 14 de mayo Astor y Laura fueron invitados a una fiesta de cumpleaños por el célebre pintor Antonio Berni, quien celebró para ellos una ceremonia de casamiento en broma, que hasta incluyó la asistencia del matrimonio al "registro civil".[8] Astor le pidió a la "novia" que lo acompañara a París cuando volviera en junio. Laura tenía sus dudas, sobre todo porque no quería perder su trabajo en la televisión. Le pidió a una vecina y amiga suya, Eva Moccia, que fuera a comer con ellos y le diera su opinión sobre Astor. Eva lo encontró "muy amable" y agregó que lo veía "lleno de corazón, de amor, de sentimientos". Le comentó a Laura que estar en Europa con una "bella persona" como él sería "una hermosa experiencia" y que, después de todo, ningún amor comienza "así nomás, ¡pum! en cinco minutos". Instó a su amiga a que partiera con Astor. Laura le hizo caso.

Cuando estaban por partir desde el aeropuerto de Ezeiza, Astor le dijo a la prensa que se iban de luna de miel.[9] Ya en París, le escribió a Daniel: "Laura es extraordinaria y me ayuda mucho en mis locuras, es decir, me las evita".[10] A un periodista le confesó: "Laura me sacó de la cabeza los viejos pajaritos", y a otro: "Ella me dio paz, me ayudó a

limpiarme de muchas cosas".[11] Laura corrobora que cuando lo conoció, Astor estaba "en muy malas condiciones en todo sentido, físicamente, moralmente y económicamente", pero que no lamentaba la decisión que había tomado. A Eva le escribió desde París que él era "muy cariñoso" y que ella se sentía "muy tranquila".

Solo pudieron contraer matrimonio legal en abril de 1988, después de que se sancionara en la Argentina la ley de divorcio. Como toda pareja, tuvieron sus vaivenes y hubo una pelea (famosa entre los amigos) tras la cual estuvieron a punto de separarse. Laura pronto se hizo cargo de todas las cosas prácticas vinculadas con Astor: ordenar su ropa, organizarle entrevistas, filtrarle las noticias, serenarlo antes de las actuaciones. El periodista Edmundo Eichelbaum escribe lo siguiente:

> Laura ponía orden en todas las cosas. Encarrilaba todos los asuntos… Él la escuchaba muchísimo. Y cuando tenía arranques un poco fuertes, ella era capaz de llevarlo a calmarse; eso yo lo he visto. Creo que lo tranquilizaba. También, pienso, dirigía un poco su actividad. Él seguramente delegaba muchas cosas molestas en Laura. Un poco [Laura] sentía que era su misión hacer eso.

Otras personas tuvieron percepciones semejantes. "Laura debe haber sido la mujer que más lo mimó", piensa Quito González Azcona. "Lo envolvió en cuidados…". Pierre Philippe, quien pasó un tiempo en casa de ellos en 1987, pudo comprobar que "ella le dejaba el espacio que él necesitaba. Era la esclava de Astor. Se hacía a un lado. No era posesiva… o tal vez lo era, no sé. Había creado en torno de él un gran sistema de protección".

Laura era muy abierta con respecto al papel que debía cumplir junto a Astor. "Traté de organizar su vida –comentó en 1983–, para que su desgaste cotidiano no sea superfluo y tonto, y pueda dedicarse más libre y alegremente a su música". Y reiteró su posición después de la muerte de Astor: "Lo cuidé mucho desde que lo conocí".[12] "Laura hace de barrera para evitarme discusiones", dijo Astor en 1980 reconociendo que ella desempeñaba ese rol.[13] Hay muchas evidencias de que él, a su vez, la usó como escudo, para evitar tomar él mismo

ciertas decisiones desagradables. Era una posición muy cómoda, pero que no debió de ser nada fácil para ella. A veces dio origen a lamentables equívocos con los músicos de Astor, a quienes no les gustaba que Laura los acompañara durante sus giras. Oscar López Ruiz recuerda un incidente que tuvo lugar en París en una gira realizada a comienzos de la década del ochenta:

> A las 9 de la mañana, llama Laura: "Oscar, Astor quiere hablar con ustedes. Dice que a las nueve y media los espera abajo para desayunar, así terminan de arreglar todo lo del contrato, y qué sé yo". "Está bien, Laura". Entonces bajo, estaban mis compañeros, y viene ella, se sienta al lado mío. Y bueno, hablamos de otras cosas, y de repente, dice: "Bueno, muchachos, les voy a explicar, el asunto del contrato". "Un momentito [la interrumpe López Ruiz], yo de contrato no tengo nada que hablar con vos, yo de contrato, hablo con Astor". "No, es que Astor dijo…". "¡Me importa un carajo lo que Astor diga! Andá a decirle a Astor que si quiere hablar de contrato, que baje a hablar". [Ella] no me habló más en todo el mes.

"Nosotros somos un mundo cerrado", dijo Laura en 1983, y Astor señaló un año después: "Nosotros, con Laura, formamos una unidad indestructible, aunque haya gente que no nos quiera".[14] Es habitual que un segundo matrimonio perturbe vínculos preestablecidos por ambos miembros de la pareja. Entre los músicos de Astor, Dedé había sido muy querida. A Amelita la consideraban "muy gaucha". Laura tenía otro temple. Muchos integrantes del círculo íntimo de Piazzolla y de su "barra" (aunque no todos) comenzaron a sentirse excluidos. La barra hizo cuanto pudo al principio, incluso la invitó a Laura a una comida en casa de Natalio Gorin, pero por alguna razón no hubo química. A comienzos de la década del ochenta, Astor se había distanciado de Gorin, González Azcona, Trigueros y Selinger, aunque en agosto de 1987, cuando el hijo de este último, Santiago Astor, de trece años de edad, fue víctima de leucemia, Astor le envió a su amigo unas cartas conmovedoras. Oliveros sobrevivió a la "purga", y Gorin con el tiempo recobró su buen crédito con Astor. Otros amigos de

antaño, como Máximo Perrotti, que guardaba tantos buenos recuerdos de la época de Parque Chacabuco, se autodistanciaron. A Perrotti seguía gustándole encontrarse con Astor a solas porque en esos momentos "era otra persona". La mayoría de los parientes de Mar del Plata lo veían mucho menos que antes. Según Oscar Cataldi, su primo tercero, en años posteriores Astor "se desarrimó de toda la familia". Aquí debemos recordar que a partir de la década del ochenta los compromisos profesionales de Astor aumentaron en forma drástica y pasó gran parte de su tiempo en el exterior.

La relación de Astor con sus hijos se vio seriamente perjudicada. A veces debía señalarles expresamente, en especial a Daniel, cuáles eran sus sentimientos hacia Laura. En 1977 le escribió desde París: "Laura es la persona más dulce y buena que he conocido en mi vida. Ella me quiere mucho y me cuida como nadie… Laura no me defraudó. Ojalá todos fueran tan decentes como ella".[15] Pero no logró persuadirlo. La cálida camaradería que Daniel había disfrutado con su padre en los años setenta cedió paso a un triste sentimiento de separación. En los ochenta hubo un período de siete años en el cual no se vieron. Daniel nunca fue a visitarlos a la casa que Astor y Laura compraron en Punta del Este en 1981. Estas rispideces llegaron en ocasiones a oídos de la prensa. "¡Astor Piazzolla acusado por su hijo!", era el título de un artículo publicado en 1984, en el cual Daniel declaró: "Hace mucho que olvidé a mi padre…".[16] El propio Astor le dijo a un periodista: "Con Daniel, al que quiero mucho, no tengo ninguna relación… Con él no puedo hablar".[17] Una Nochebuena, Astor llamó por teléfono a su hijo para saludarlo por las fiestas. El diálogo entre ambos se convirtió en una disputa fenomenal. "Vos sos una mierda", le espetó Astor. "Y vos sos un balde lleno de mierda", fue la respuesta de Daniel.[18]

Diana asumió una actitud mucho más positiva, al menos por un tiempo. Veía a su padre con más frecuencia que Daniel, aunque tampoco ella quiso ir a la casa de Punta del Este. En la Navidad de 1985, Astor fue a visitarla a su casa de Lomas de Zamora con bicicletas nuevas para sus hijos y una canasta llena de golosinas, y en cierta ocasión en que la casa fue arrasada por una inundación, la ayudó a comprarse un departamento en el centro. Diana se negaba a

escuchar las diatribas que Daniel lanzaba contra su padre y lo acusó de urdir fantasías. Durante toda la década del ochenta la relación entre los hermanos se enfrió mucho. En los dos últimos años de vida de Astor, Diana terminó compartiendo con vehemencia los puntos de vista de su hermano.

Pero pese a lo que dijeran los hijos, y a los pronunciamientos negativos de los parientes y amigos, Laura siguió siendo, sin duda alguna, la persona más importante en la vida de Astor durante los años que le quedaban.

Carnegie Hall

Cuando Laura fue a escuchar a Astor en La Ciudad, él estaba cumpliendo allí su segunda tanda de actuaciones, que concluyeron en abril de 1976. A Laura le gustaba cómo sonaba el Octeto Electrónico, que satisfacía su gusto por "lo bien hecho y de avanzada". Sin embargo, no todos coincidían en esta apreciación. El dramaturgo y periodista Roberto Cossa objetó los sofisticados efectos audiovisuales del espectáculo y le advirtió a Astor: "Cuidado, maestro, las luces de París le están haciendo mal".[19]

Al terminar las actuaciones en La Ciudad, Piazzolla preparó al Octeto para realizar un breve viaje a Nueva York a fin de dar un concierto en el Carnegie Hall patrocinado por el gobierno argentino. Los periódicos de Nueva York anunciaron dicho concierto como "Lo último en música de Buenos Aires" y dijeron que el conjunto con el cual iba a presentarse Piazzolla era "su nuevo grupo".[20] El "nuevo grupo" interpretó doce obras, nueve de ellas de Piazzolla. El número final, "Violentango", hizo que el público se pusiera de pie para aplaudir. La versión de la "Balada para un loco" cantada por Trelles fue asimismo bien recibida, aunque Piazzolla no hizo nada esta vez por disipar el nerviosismo de Trelles antes de la presentación, diciéndole en cambio: "Che, vos sabés que acá todos los años canta Sinatra". Una de las pocas críticas del concierto alabó la "acrobacia vocal" de Trelles y dijo que sus intervenciones habían sido "obras maestras".[21] (Trelles inició una gira con Piazzolla y su Quinteto, el 10 de abril de 1981. Cantó por última vez con Piazzolla, en 1982). En

cuanto a la música en general, *Variety* apuntó que a veces "cobraba un impulso parecido al del *hard rock*", pero que después de un tiempo "se volvía reiterativa y predecible, y hacía que la atención disminuyera".[22]

Juan Carlos Cirigliano, para quien el concierto del Carnegie Hall confirmó "el peso del grupo", quedó impresionado por la asistencia de muchos músicos notables de jazz, entre ellos Gerry Mulligan, Paul Desmond, Chick Corea y el flautista Herbie Mann, quien llevó como regalo un LP suyo a Piazzolla y a su colega Arturo Schneider. Quizás el concierto fuera gratificante, pero a Piazzolla no lo dejó contento. Al día siguiente, el dramaturgo argentino Kado Kostzer se encontró con él en la gran tienda neoyorquina Bloomingdale's y lo felicitó. "Él me dijo 'No, no…'. Me quiso decir 'Yo no te lo creo'". Años más tarde, Piazzolla le comentó a Gary Burton que a su juicio el concierto había estado "mal organizado". Es verdad. No se le hizo una buena publicidad ni se le dio la difusión necesaria. El director Ettore Stratta, que estaba presente, recuerda que apenas la mitad de la sala estaba ocupada. Pasarían otros diez años antes de que Piazzolla realizara un esfuerzo por dar a conocer su música en América del Norte. Mientras estuvo en Nueva York rechazó una oferta para realizar una gira de tres meses con Gerry Mulligan y Stan Getz, en la creencia de que tenía mejores oportunidades en Europa; y en ese momento, probablemente lo fueran.

El viaje a Nueva York tuvo también su lado más liviano. Uno o dos días antes del concierto, los primos Bertolami organizaron una gran reunión familiar para agasajar a Astor y a Daniel en Nueva Jersey, en la que estuvieron presentes los "chicos" de antaño con sus esposas y sus hijos ya adultos. Daniel recuerda el banquete en estos términos:

> Parecíamos Don Corleone y toda la pandilla, con todos los Cadillac cruzando el puente hacia New Jersey. Y llegamos y había una mesa enorme, llena de latas de cerveza, una botella de Chivas Regal, un jamón entero… Eso era un agasajo. Al rato, salimos de esa mesa, pasamos al comedor, una bandeja así de llena de cangrejos de Maine, cangrejos y ostras… No sé cuántos [éramos] morfando; eran como las ocho de la noche, y nosotros estábamos que moríamos…

Después de comer, todo el mundo a sentarse a mirar televisión. Un televisor en colores, que para nosotros era novedad absoluta.

(La televisión en color llegó a la Argentina dos años más tarde). Los Bertolami se ofrecieron a acompañar a los dos Piazzolla de vuelta a Manhattan el día siguiente por la tarde, pero ellos, abrumados por la generosa hospitalidad, tomaron un ómnibus a las ocho y media de la mañana. Nadie se ofendió por eso; los "chicos" estuvieron presentes en el concierto del Carnegie Hall, junto con algunos amigos de infancia de Astor.

En el verano de 1976, con Laura a su lado, Astor se instaló otra vez en París, en un departamento del número 13 de la rue Saint Louis en L'Île. Tenía tanto trabajo como siempre. Entre otros encargos, le habían pedido que escribiera la banda de sonido de la película de Alain Jessua, *Armaguedon*, con Alain Delon, un filme de suspenso bastante denso que se estrenó a comienzos de 1977. Sus contactos con Delon fueron mínimos, y más adelante el actor francés los había olvidado por completo.[23] Aparentemente, Piazzolla concurrió a los estudios cinematográficos situados en los suburbios de París y conversó amablemente con él unos veinte minutos en una casa rodante que hacía de vestuario. "Un señorazo", recordaba Piazzolla.[24] Daniel, que a comienzos del año siguiente asistió a una función privada de *Armaguedon*, dice que Delon abrazó a su padre y le dijo: "Muchas gracias, Astor Piazzolla, por su talento, muchas gracias".

Las actuaciones de Piazzolla durante el verano y comienzos del otoño incluyeron programas de televisión en Francia, Italia y Bélgica (para sus trabajos en televisión, por entonces estaba pidiendo como honorarios entre ochocientos y mil dólares). En septiembre se presentó como bandoneonista solista con la orquesta de la RAI en el Festival de Venecia, auspiciado por la Unesco para contribuir a la preservación de la ciudad. Otros artistas que intervinieron en dicho festival fueron Peter Ustinov, Yehudi Menuhin, Maurizio Pollini, y Paul McCartney y Wings.[25] Piazzolla nunca olvidaría el impresionante equipo de sonido de McCartney.

Tenía muchas ganas de llevar a Europa al Octeto Electrónico para

una gira de dos meses en la que darían cuarenta conciertos, pero los empresarios se asustaban por el costo que implicaba transportar desde Buenos Aires a siete músicos, y los honorarios que le ofrecían a Piazzolla (mil dólares por concierto) le parecían a este muy exiguos. Mientras tanto, le iba muy bien en Europa, donde según le comentó a Daniel estaba decididamente de moda: "Todos quieren escribir conmigo y grabar. Y lo voy a hacer, aunque sea con Giscard D'Estaing".[26] Al entonces presidente de Francia, Valéry Giscard D'Estaing, le gustaba tocar el acordeón en público, aunque no contaba del todo con la aprobación de sus compatriotas.

El París de Piazzolla

París era ahora la base de operaciones de Piazzolla en Europa. En los próximos catorce años viviría o permanecería allí muchas veces. Desde su primera visita con Dedé, amó la ciudad. Sus discos se vendían en París mejor que en cualquier otro lado. También lo impresionó mucho el amable trato que recibía por parte de la SACEM (Société des Auteurs, Compositeurs et Éditeurs de la Musique), a la que Piazzolla había renunciado en 1975 denunciándola como "subdesarrollada".[27] Después de haber estado siete años en la SIAE, la entidad similar italiana, se afilió a la SACEM en enero de 1982 apelando a los buenos oficios del editor Yves Baquet. Un día, después de almorzar juntos en el restaurante que tenía la SACEM en su séptimo piso, Baquet le preguntó: "Astor, ¿firmarás o no?". "Firmaré", le contestó él. Fue una decisión sabia. Según los reglamentos de la SACEM, un miembro debe haber pertenecido a la entidad diez años para que su viuda reciba los beneficios correspondientes. La muerte de Piazzolla ocurrió seis meses después de transcurrido ese plazo; según Baquet, podría haber ganado el Grand Prix de la sociedad, para el cual había sido propuesto el año de su muerte y que casi con seguridad le hubiera sido concedido.

Piazzolla nunca compró propiedad alguna en París. Antes, porque no tenía los medios; más tarde estuvo a punto de adquirir un departamento en la calle Saint Martin, pero al final se arrepintió. Hasta mediados de la década del ochenta él y Laura vivieron en

departamentos alquilados y con posterioridad se alojaron en *apart hotels*, de los cuales el predilecto era el Roblin, cerca de la Madeleine.[28] El barrio parisino que Piazzolla más amaba era la pequeña Île Saint Louis, en cuya "calle principal" están las tres casas en que vivió en los años setenta y ochenta (números 13, 56 y 30). Eran departamentos pequeños y caros, y si Piazzolla estaba dispuesto a pagar esos altos alquileres era simplemente para gozar de la tranquila atmósfera de ese barrio residencial. Dicha atmósfera había atraído también a Georges Pompidou, el presidente de Francia recientemente fallecido, así como al veterano compositor Henri Dutilleux, a quien Astor solía ver cuando entraba a su departamento con una *baguette* bajo el brazo. Como le contó una vez al pianista Pablo Ziegler, siempre lo impresionó profundamente la sencillez de la escena.

Al poco tiempo de instalados, Astor y Laura adoptaron sus propios rituales parisinos. Nunca dejaban de visitar la capilla de la Medalla Milagrosa en la rue du Bac, y cada vez que llegaban a la ciudad se iban a comer a L'Escargot, en la calle Montorgueil. "Siempre vivíamos muy bohemiamente", afirma Laura. Por supuesto, Astor no dejaba de explorar los restaurantes de la capital gastronómica del mundo y de disfrutar al máximo su amor por la cocina. Mario Corcuera Ibáñez, cónsul argentino en París a fines de los años setenta, recuerda los "concursos de cocina" que se celebraban habitualmente los sábados, cuando Astor y tres o cuatro amigos se reunían a comer algún plato especial preparado por uno u otro integrante del grupo. "A él le gustaba ganar", dice Corcuera Ibáñez, y por lo común lo hacía con su delicioso conejo a la cazadora. También los perros, terriers de Yorkshire, siempre formaron parte de los departamentos de la Île Saint Louis. El primero fue un cachorro hembra llamado Windy, que murió en un momento en que Astor estaba fuera de París. Laura pronto encontró una segunda Windy, y durante mucho tiempo le ocultó a Astor, quien no advirtió la diferencia, que tenían otra perra cuyo nombre original había sido Mascotte. Tanto Windy como los terriers posteriores fueron atendidos por Didier Servant, un veterinario especializado en esa raza que atendía en Neuilly-sur-Seine. Él y su

esposa llegaron a hacerse amigos de los Piazzolla y recibían invitaciones a conciertos y a veces a comidas. Los Piazzolla fueron también a comer con ellos en una oportunidad en su casa de Neuilly. A Servant le atraían muy especialmente la "gran simpatía" de Astor y "sus raras cualidades".

Uno de los vecinos de Piazzolla en la Île Saint Louis era su nuevo amigo, el célebre cantante popular Georges Moustaki. "Si él tenía algún problema para encontrar una obra musical [o] alquilar un auto –destaca Moustaki–, yo le hacía de representante, por así decir, llevándolo por todo París". La relación entre ambos fue "una especie de diversión permanente, una relación que no era profesional. Una vez agarramos un tom-tom y nos pusimos a divertirnos con él tocándolo como si fuéramos *hippies*". Luego de haber compuesto juntos, en 1974, "Le tango du demain", en 1976 escribieron dos canciones (a comienzos de los años ochenta les seguirían otras más, pero ninguna de ellas tuvo mucho éxito) y ese verano se fueron a Londres para grabarlas. En la aduana británica tuvieron un pequeño contratiempo con el estuche del bandoneón de Piazzolla; Moustaki les dijo indignado a los oficiales aduaneros que su amigo era "el mejor bandoneonista del mundo". Entre una y otra sesión de grabación, Moustaki salía a recorrer negocios buscando repuestos para su motocicleta, piezas que no conseguía en París. El paso rápido con que iba de un negocio al otro terminó agotando a Astor, quien lo increpó: "¡Nunca más vendré a Londres contigo!".

Otro músico francés que Piazzolla llegó a conocer muy bien en París años más tarde fue el joven acordeonista (y después bandoneonista) Richard Galliano. Una noche, después de escucharlo en el Olympia, Astor fue al camarín para felicitarlo, y a partir de entonces tanto Galliano como su esposa Giselle se hicieron muy amigos de los Piazzolla, y compartieron "algunos momentos fantásticos". Más tarde Galliano ejecutaría con gran estilo la música de Piazzolla, sobre todo la que escribió en 1986 para una notable producción moderna de *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare, en la Comédie Française. Cuando fue a verlo el director de la obra, el argentino Jorge Lavelli, Piazzolla le preguntó: "¿Estás seguro, tango

con Shakespeare?"; pero lo cierto es que escribió para esa obra la que fue tal vez su mejor música para teatro. Según Lavelli, su rica línea melódica contribuyó al "rotundo éxito" que tuvo la obra entre el público, aunque no permaneció demasiado tiempo en cartel debido a maniobras políticas de los teatros de París.

José Pons (quien ya apareció en nuestra historia) fue una de las personas indispensables que tuvo Piazzolla en París, y su esposa Jacqueline a menudo lo deleitó con su formidable arte culinario. Pons solía acompañarlo a los estudios de radio y televisión para hacerle de intérprete, pese a que el francés de Piazzolla ya era por entonces moderadamente respetable. Pons dice que Astor era siempre "muy atento, muy alegre, muy entusiasta, un amigo extraordinario", y que jamás manifestaba mucha nostalgia por la Argentina. Por esa época, Astor ya no se veía tanto con Édouard Pécourt, su amigo parisino de otros tiempos; de vez en cuando se caía por su negocio de discos y le daba sus nuevos LP, pero Pécourt no fue nunca de visita a los sucesivos departamentos de la Île Saint Louis. Lo cierto es que por entonces Pécourt viajaba mucho, y hacía frecuentes visitas a España, Inglaterra y (a comienzos de los años ochenta) a los Estados Unidos. En 1986 se mudó al estado de Oregon, región natal de Jocelyn, su nueva esposa norteamericana.

Los artistas argentinos que vivían en París (por ejemplo, los pintores Julio Le Parc y Pérez Celis) siempre podían contar con tener algún encuentro con Piazzolla, lo mismo que algunos compatriotas que pasaban por allí, como Atilio e Inés Talín, que lo acompañaron en algunas de sus giras europeas). El diplomático argentino Alberto Salem lo fue a visitar una vez y notó el placer con que Astor escuchaba las campanadas de la cercana Catedral de Notre Dame. Máximo Perrotti iba a saludarlo de tanto en tanto; su esposa Solange era francesa y con cierta frecuencia iban a visitar a un tío de ella que vivía en París. Perrotti recuerda numerosas excursiones en las que viajaron con un auto alquilado por él, a veces acompañados por el pianista Héctor Grané. Cuando iba como pasajero, Astor solía pedirle: "No pases por L'Étoile". Aparentemente, como conductor había tenido uno o dos choques sin consecuencias en ese sitio, que pone los pelos

de punta a cualquiera.

Culminación de la etapa electrónica

En agosto de 1976, los Piazzolla se tomaron unas breves vacaciones en Suiza y el norte de Italia junto con Atilio e Inés Talín. Para Laura fue una oportunidad de encontrarse con una vieja amiga, Lydé Mirelmann, que vivía entonces con su marido Iacob y sus hijos en Clarens, cerca de Montreux, en la apacible costa norte del lago de Ginebra. Convivieron algunos días; Iacob Mirelmann lo llevaba a Astor diariamente a Ginebra para ensayar un programa especial que estaba grabando para la televisión. "Europa me está tratando muy bien", le dijo Astor a un periodista argentino que lo entrevistó en Ginebra, y agregó que él y Laura estaban viviendo "algo muy lindo".[29] Lydé tenía la misma impresión. En sus frecuentes visitas posteriores a París compartió mucho la vida de la pareja y tuvo ocasión de probar el arte culinario de Astor. Bautizó el pequeño departamento de los Piazzolla como "la casa del amor y la risa".

Piazzolla no podía pasar mucho tiempo sin tocar con un grupo propio. En octubre, mientras Laura se quedaba en París, volvió a la Argentina a fin de revivir el Octeto Electrónico. Hubo un solo cambio de integrante: Luis Alberto "Chachi" Ferreyra reemplazó a Arturo Schneider como flautista. En noviembre, Astor llevó al Octeto al Brasil (Salvador, São Luis, Belén, Manaos, Brasilia, Belo Horizonte, Recife, Fortaleza). "*Um Piazzolla elétrico chegou ao Rio!*", proclamó *O Jornal do Brasil*.[30] Vinícius de Moraes, que lo escuchó en Río, rechazó todas las críticas que se le hacían al "Piazzolla electrónico" e insistió en que "no había ninguna diferencia fundamental" en su música.[31] En Recife, tanto los músicos como una multitud de espectadores vieron postergada la actuación debido a que un congreso de obispos había ocupado la sala. Al día siguiente, en Fortaleza, según recuerda Juan Carlos Cirigliano, Astor les dijo a los periodistas: "Los obispos son todos maricones. Y el Papa también". Allí la gira tuvo un repentino e ignominioso final. El representante brasileño los había estado "bicicleteando" y desapareció sin dejar rastros. Piazzolla debió meter bien a fondo la mano en sus bolsillos para pagar a sus músicos.[32] Sin

atisbos de futuros ingresos ni posibilidad de realizar otros conciertos, hubo acaloradas escenas de recriminación. Piazzolla resolvió disolver el Octeto allí mismo. Sus integrantes juraron no volver a tocar con él nunca más, salvo para cumplir con el próximo concierto ya programado para el 16 de diciembre de 1976 en el Teatro Gran Rex de Buenos Aires.

Astor se fue a descansar unos días a París y llegó a Buenos Aires a tiempo para el espectáculo del Gran Rex. Tras un ensayo realizado a altas horas de la noche anterior, salió a comer con algunos amigos, entre ellos su médico, Marcos Asensio, y el periodista Bernardo Neustadt. Asensio y Piazzolla quisieron jugarle una broma a Neustadt haciéndole creer que se había iniciado una campaña para convertir "Adiós Nonino" en el himno nacional argentino, pero la "cachada", tan típica del humor porteño, no tuvo éxito. Neustadt no se la creyó.

Las entradas para el espectáculo del Gran Rex, titulado *Piazzolla de Buenos Aires*, ya estaban totalmente vendidas el día anterior. La reacción de la crítica fue muy positiva. *Clarín* dijo que había sido "el acontecimiento musical de la temporada"; *La Opinión*, al analizar el "concierto anual" de Piazzolla, sostuvo que las obras interpretadas eran casi demasiado perfectas. En el repertorio incluyó las extraordinarias "500 motivaciones" en lenguaje de jazz-rock, que Piazzolla escribió como homenaje a sus instrumentistas y tituló de esa manera porque la obra tenía quinientos compases. El artículo de *La Opinión* finalizaba así: "El mañana de Astor Piazzolla le promete un destino de clásico. ¿Y no es ese el destino de toda vanguardia?".[33] Fue un buen pálpito sobre el futuro de Piazzolla.

Algo que señaló la prensa con respecto al concierto del Gran Rex fue la presencia de gran cantidad de músicos de rock, como se puede escuchar en la grabación. Piazzolla estaba tendiendo puentes hacia el mundo del rock. En una conferencia de prensa previa al concierto, Natalio Gorin le presentó a un colega entusiasta del rock, quien le preguntó por qué nunca tocaba "Escolaso" –tema cuyo clima rockero era patente–.[34] Astor lo incluyó en el repertorio que interpretó en el concierto.

Uno o dos días atrás se había caído por el café Periscopio para

escuchar al Cuarteto Alas, un nuevo grupo de rock progresivo que estaba probando con la fusión entre el rock y el tango; poco tiempo antes incluyó un bandoneón y el trío se convirtió en cuarteto. “Hoy la música de Buenos Aires tiene que tener relación con ese ‘ruido’, con esa música”, anunció Piazzolla en una de sus numerosas referencias públicas favorables al rock.[35] Durante el resto de su vida cambiaría varias veces de opinión al respecto, pero por entonces era un vigoroso defensor del rock. Álex Zuker, que formaba parte del grupo Alas, dice que la presencia de Piazzolla en Periscopio tiene que haber sido “la única vez que el maestro, rodeado de ruidosos pelilargos, formó parte de una típica audiencia rockera”. El “maestro” invitó amablemente al grupo a su presentación en Michelangelo, y todos ellos lo aplaudieron a rabiar desde su mesa colmada de botellas vacías.

Luego de un breve viaje a Mar del Plata para ver a Nonina, Astor estuvo de regreso en París a fines de diciembre de 1976 a fin de dar los toques finales a la música de *Armaguedon* –en 1977 escribió también la música para el filme argentino *¿Qué es el otoño?*, de David Kohon– y planear un conjunto electrónico totalmente nuevo (y bastante más extremo). Pierre Fatosme había estado ocupado organizando conciertos en Francia, Italia y Alemania, pedía un arancel de 9.500 francos (alrededor de 1.900 dólares) por presentación.[36] Era la primera vez que Piazzolla lograba organizar una gira europea para uno de sus conjuntos, un viejo sueño suyo que muy a menudo se había visto frustrado. A Daniel le encomendó la tarea de reunir a los músicos y llevarlos a Francia en el mes de marzo con la vestimenta apropiada –“el equipo negro (camisa y pantalón) y aparte un traje oscuro para alguna reunión diplomática”–.[37] Fue para él “un trabajo terrible”. Con excepción de Chachi Ferreyra y del propio Daniel, todos los integrantes del primer grupo electrónico se negaron a considerar siquiera el ofrecimiento, lo cual no es de sorprender después de la reciente experiencia brasileña. Los nuevos reclutados pertenecían a una generación más joven: Osvaldo Caló (órgano eléctrico), Ricardo Sanz (bajo), Luis Cerávolo (percusión) y Tomás “Tommy” Gubitsch (guitarra). También fue enrolado Gustavo Beytelmann, un pianista residente en París. En opinión de Horacio Malvicino, estos músicos

estaban “demasiado atados a una forma rockera de tocar” como para sentirse cómodos con Astor.[38] Esto era algo que probablemente atraía a Piazzolla, luego de su reciente aproximación al mundo del rock porteño.

Sin embargo, antes de que los músicos volaran a París, Piazzolla tenía que terminar algunos asuntos. En febrero de 1977 fue a Milán a grabar un disco con sus nuevas composiciones, así como la música para *Armaguedon*. El disco, llamado *Persecuta* (también conocido como *Piazzolla 77*), fue sin duda uno de los mejores de su etapa europea. “Es otro experimento del *pazzo* Piazzolla, lleno de fugas, contrafugas y otras irreverencias”, le dijo él mismo a su amigo Quito González Azcona. Entre otras obras muy atractivas, incluye “Windy”, cariñoso homenaje a su perra (con alusiones al ruido de su pequeño cascabel cuando circulaba por el interior del departamento), “Largo tangabile”, “Moderato tangabile” y la delicada “Cité Tango”, la mejor de todas las obras, con un espléndido solo de bandoneón.

En Milán, no fue solo trabajo. Lydé Mirelmann viajó desde Suiza para encontrarse allí con los Piazzolla y celebrar el cumpleaños de Aída Luz, otra de las amigas de Laura. Lydé recuerda que en el hotel en que se alojaban

> […] esperamos a que Astor llegara de la grabación. Cuando llegó Astor, nosotros habíamos empezado no a comer, pero a tomar, por supuesto. Y seguimos, fue una larga noche, muy divertida, lo pasamos muy, muy bien. Tal es así que después, nos seguíamos riendo Aída y yo en la habitación, y ellos nos golpeaban la pared: “¿De qué se ríen?”, nos llamaban por teléfono todo el tiempo.

De regreso en París, Astor fue al aeropuerto de Orly a esperar la llegada de sus nuevos músicos. Édouard Pécourt, que estaba con él, se desconcertó un poco ante la llegada “de todos esos jóvenes en blue jeans”. Astor los instaló en un pequeño hotel cercano al Panteón, desde el cual alguno de ellos iba ocasionalmente a visitarlo en su departamento de la Île Saint Louis. El flautista Chachi Ferreyra contó que este era pequeño y muy parisino, con una escalera que crujía. Piazzolla hizo la debida presentación del grupo ante la prensa: “¡Son

todos tan jóvenes! –exclamó–. Yo no soy tan joven, aunque no estoy para nada cansado".[39]

El nuevo grupo dio 32 conciertos en el Olympia entre el 22 de marzo y el 10 de abril, en parte a instancias de Georges Moustaki, quien nunca había cantado en ese sitio y solo aceptó hacerlo si Piazzolla tocaba durante la primera parte del espectáculo. Las críticas fueron entusiastas. El *Quotidien de Paris* dijo que Piazzolla y sus músicos constituyeron "el único punto fuerte de la noche", y alabó "el virtuosismo, la sensibilidad, el rigor y la sinceridad de las obras". *L'Express* aclamó a Piazzolla como "el Boulez del bandoneón".[40] El sábado 26 de marzo, a primeras horas de la noche, el Octeto tocó durante una hora en la estación Auber del *métro* (cerca de la Ópera). Daniel pudo ver que en la multitud allí reunida había algunos argentinos que lloraron al escuchar "Adiós Nonino".

Los recuerdos de Daniel sobre el segundo Octeto Electrónico son muy positivos; asegura que rejuveneció a su padre.[41] Según el organista Osvaldo Caló, "fue muy rápido. Fue todo muy rápido". Al comienzo el clima de trabajo fue excelente, pero según el Chachi Ferreyra la maestría que mostraba Piazzolla en el escenario "no era [tal] en otras cosas, en relaciones laborales". A medida que transcurrían los días surgían desavenencias, y pronto se produjo un claro "enfriamiento" entre los músicos y Piazzolla, atribuible según Caló a sus diferentes edades y energías. Pierre Fatosme estaba consternado en lo personal: "Me sentí muy desilusionado, muy desilusionado –recalca–. Esperaba que el estilo de trabajo fuera el normal, el habitual. Estaba enojado y triste; fue una pérdida de tiempo". Georges Moustaki tiene casi la certeza de que el grupo "no funcionó". José Pons asevera que fue un "momento terrible" para Piazzolla. "Los jóvenes no se comportaron bien, y además él era un tipo difícil que se irritaba por la menor tontera –continúa–, así que no puedo decir si la razón la tenía él o ellos. Lo que sé es que desde el punto de vista musical él siempre tenía razón".

Después de sus presentaciones en el Olympia, el grupo salió de gira por varias ciudades francesas, tocando con frecuencia en la Casa de la Cultura de cada localidad; hubo asimismo dos conciertos en Italia y

compromisos en Suiza y Bélgica. A todos los conciertos asistió buena cantidad de público, pero a comienzos de mayo, cuando se hallaban en Bruselas, de pronto toda la "empresa electrónica" se vino a pique. "Los chicos se desencantaron", afirma Ferreyra. Una de sus quejas constantes era que tenían que trasladar su equipo ellos mismos, lo cual era muy corriente en Europa, pero entraba en conflictos con su sueño de alcanzar el estrellato europeo en forma inmediata. En una ocasión, en especial, las quejas sobre este asunto enfurecieron a Piazzolla; decidió cargar él mismo los instrumentos en la parte trasera del ómnibus y el grupo viajó a París en medio de violentas recriminaciones, como las que habían tenido lugar en el Brasil.[42]

Cuando más adelante Piazzolla reflexionó sobre su etapa electrónica, hizo algunas declaraciones muy tajantes. "Fallé totalmente", le aseguró a una revista en 1978.[43] No obstante, parece probable que le habría gustado prolongar el experimento realizado con sus dos grupos electrónicos y que siempre sintió cierta nostalgia al respecto. Daniel recuerda que uno de los pocos casetes que en años posteriores llevaba en su auto era una grabación de las presentaciones en el Olympia. Adalberto Cevasco, bajista del primer Octeto Electrónico, solo se encontró con Piazzolla una vez después de 1976, en un teatro en el que aquel estaba tocando. Tras abrazarlo, Astor le dijo: "¿Te acordás de cómo sonaba el grupo, no?", y en ese momento, dice Cevasco, "tenía mucha dulzura en los ojos".

Los dos octetos electrónicos fueron las experiencias más avanzadas de Piazzolla en su tentativa de fusión con la tradición del rock; en ese sentido, el segundo grupo avanzó mucho más que el primero por ese camino. En cierta oportunidad, Astor se había autodeclarado "un fanático de los Beatles" y había especulado con la posibilidad de que "el tango en el futuro pueda tener 'algo' del ritmo de los Beatles".[44] En 1986, cuando se le preguntó cuáles eran sus canciones extranjeras favoritas, respondió: "Alguna de Gershwin, o 'Yesterday', de los Beatles".[45] Sin embargo, los críticos le reprocharon que siguiera apuntando a la fusión tango-rock. "'Su conjunto es muy bueno –le decían–, pero suena mucho a Liverpool o a Nueva York'. Ellos querían el sonido de Buenos Aires. El único que no se daba cuenta [de] que no

tenía un sonido porteño era yo".[46] Cualquiera que escuche las "500 motivaciones" difícilmente lamentará su decisión de poner fin a la etapa electrónica; pero lo cierto es que los mejores grupos de rock lo siguieron atrayendo y en varias oportunidades dijo que trabajaría junto a ellos, aunque nunca lo hizo. A un productor de la BBC le manifestó en 1989: "Los jóvenes que gustan del rock and roll también gustan de mi música porque es excitante, agresiva, nueva y romántica".[47]

Atlántico Norte, Atlántico Sur
1977-1981

"Empecé a ganar buen dinero sólo a los sesenta años...".
ASTOR PIAZZOLLA, en una charla
con Natalio Gorin, 1990

Buenos Aires otra vez

Casi inmediatamente después de la debacle del grupo electrónico, Astor y Laura viajaron a España en su propio auto, al que apodaron "Gomía" ("Amigo" al *vesre*). Astor le describió así este viaje a Daniel:

> París-Barcelona, 1.200 kms. Barcelona en barco a Mallorca. Pasamos una semana de reyes. En una vieja casona, o castillo más bien… Comíamos como bueyes y chupamos todo el vino de España. Mallorca con gomía fue realmente un sueño. La conocimos toda. Estaba Schiffrin, como de costumbre muerto de frío. Nos hicimos muy amigos de Bill Conti, el autor de la música de *Rocky* [1976]. Lo pasamos muy bien con él y con su mujer. Además, otros músicos y amigos, directores de la TV de todo el mundo… De Mallorca otro barco a Valencia. [De] Valencia por tierra a Granada (una maravilla), de Granada a cerca de Torremolinos, a pasarnos una semana en unos apartamentos [desde donde] podía tocar el mar con las manos… Windy [estaba como] loca, rajando de un lado a otro. Llegamos hasta Gibraltar. Volvimos por toda España hasta Suiza para cambiar la chapa del Gomía… Rajé de Ginebra a París. Hicimos casi 6.000 kms y sin ningún problema.[1]

Astor estaba planeando regresar a la Argentina. Luego del fracaso del experimento electrónico, se preguntaba (y no era la primera vez) cuál sería la mejor manera de canalizar su creatividad y su energía musical. Necesitaba volver a sus raíces. "Ya son demasiados años afuera", le dijo al periodismo.[2] A su amigo Trigueros le expresó su deseo de volver a vivir en su propio departamento, "comer en mis platos y tener a mis verdaderos amigos comiendo en casa…".[3] (Le fastidió enterarse de que la administración del edificio de su

departamento quería prohibir la presencia de perros). En cuanto a sus planes artísticos, obviamente necesitaría un nuevo conjunto, nuevos músicos para los cuales pudiera escribir y con los cuales pudiera grabar –esta era una de sus necesidades permanentes–. A Daniel le manifestó algunas de sus fantasías: "Ya llegará el maestro. […] Llegó Piazzolla. ¡Peligro!… ¿Qué conjunto formará? Misterio".[4] Entretanto, empezó a sondear lo que pasaba en Buenos Aires. ¿Podría volver a darse *María de Buenos Aires* en el Teatro San Martín?[5] Esta idea fue pronto abandonada, pero surgió algo más promisorio: los dueños del auditorio Kraft, una sala para 270 espectadores en la calle Florida, parecían ansiosos por contratarlo para una larga temporada en 1978.

Por el momento, continuó con sus rutinas europeas. Los planes para grabar en Londres con el músico griego Vangelis y en París con Michel Legrand no resultaron, pero hubo nuevas presentaciones en televisión, tanto en Francia como en Italia y España. Y el otoño lo encontró en plena actividad, tratando de componer algunas obras para el inminente Mundial de Fútbol de 1978, que se jugaría en la Argentina. César Luis Menotti, director técnico del equipo argentino, lo visitó en la rue Saint Louis en L'Île para discutir con él algunos títulos que fueran apropiados para el fútbol y el campeonato. Grabó el disco con esas obras (que llevó por título *Mundial 78* o *Piazzolla 78*) en dos visitas realizadas a Milán en los meses de diciembre y enero. Más tarde, cuando el Mundial de Fútbol ya había caído en el olvido, cambió (en algunos casos, más de una vez) todos los títulos de las obras que hacían referencia al fútbol. "Mundial 78" se transformó en "Piazzolla 78" en uno de los discos, en otros pasó a ser "Thriller"; "Penal" se convirtió en "Ritchie", nombre de uno de sus terriers de Yorkshire. Le había dicho a Daniel que era la mejor música que había escrito, pero cuando escuchó el disco, se decepcionó por completo; más tarde diría que era uno de sus discos "más espantosos" y hasta sospechó que hubiera habido un sabotaje. Juró no volver a grabar más en Italia.[6] (Nunca más lo hizo, al menos en estudios italianos). Pocas personas elegirían el disco de 1978 entre los mejores de su producción; es más bien común y corriente. Uno se pregunta, sin duda, por qué no apuntó más alto. Es probable que íntimamente él

también se formulara esa misma pregunta.

En las primeras semanas de 1978, dos jóvenes pianistas argentinos, Norberto Capelli y Héctor Moreno, que por aquel momento estudiaban en Londres, hicieron una breve visita a París para consultar a las pianistas francesas Jacqueline Robin y Geneviève Joy, esposa del compositor Henri Dutilleux. Habían hecho unos arreglos de obras de Piazzolla y se animaron a darle un golpe de teléfono. "Bueno, véngan mañana", les dijo él en tono muy cordial. La versión que hizo Moreno de "Verano porteño", en cuyo final combinaba los dos temas principales de la obra, lo impresionó; le dijo que no se había dado cuenta de que esos dos temas podían superponerse. "Cuando salimos, estábamos enloquecidos de haberlo conocido", recuerda Capelli. Más adelante los pianistas argentinos formaron un dúo y se trasladaron a Florencia, donde renovaron su relación con los Piazzolla en varias ocasiones. Astor dijo que iba a escribir algo especialmente para ellos, pero nunca lo hizo.

Junto con Laura desmantelaron la casa de París. El pianista Atilio Stampone los llamó cuando estaban en plena tarea y le pidieron que les llevara un juego de platos a la Argentina.[7]

El 4 de marzo de 1978 se embarcaron en el *Río Cuarto*, buque carguero, cuyo capitán mostró una actitud amistosa. Evidentemente, algunos miembros de la tripulación compartían los viejos prejuicios tradicionalistas: los grandes baúles de metal de los Piazzolla fueron violados y pintarrajearon en ellos groseros mensajes, como "Loco", "Balada para un loco", "El loco sos vos", "Aquí estoy yo, volviendo a la Argentina". Astor le comentó a Laura: "Mirá, vuelvo a la Argentina, y mirá lo que me pasa". Sin embargo, le encantó comprobar que en Buenos Aires los medios de prensa ya estaban listos para recibirlo; las entrevistas comenzaron aun antes de que desembarcara. Ante el cronista de Radio Pacheco anunció que iba a abandonar su Octeto Electrónico y formar un nuevo Quinteto. Daniel, que lo estaba esperando en el muelle, escuchó la noticia conmocionado. El periodista de la revista *Gente* le preguntó cuál era su opinión sobre la situación argentina en ese momento. "Y… no sé, la veo tranquila", contestó.

Era la clase de observaciones poco reflexivas tan propias de Piazzolla, muy poco afortunada bajo esas circunstancias. Desde la caída de Isabel Perón, en marzo de 1976, el país vivía el "Proceso de Reorganización Nacional" ("el Proceso" para el hombre de la calle) proclamado por los militares. Frente a la violenta insurgencia de la guerrilla urbana, sobre todo de los Montoneros, el régimen militar reaccionó con múltiples represalias, período conocido más tarde como la "Guerra Sucia", que dejó como saldo miles de víctimas. Aunque al llegar Piazzolla ya había pasado lo peor de la represión, caracterizar como "tranquila" la situación argentina era, en el mejor de los casos, elegir un término muy poco apropiado; y este hecho sería luego esgrimido contra Piazzolla, como lo fue (adelantándonos un poco en el tiempo) su almuerzo un año después, el 4 de abril de 1979, con el general Jorge Rafael Videla. Junto a él se encontraban en dicho almuerzo otros artistas notables, entre ellos el poeta Alberto Girri y el novelista Adolfo Bioy Casares, gran amigo de Jorge Luis Borges. Piazzolla aprovechó la ocasión para decirle a Videla que debía dársele al tango una posición más respetable en la educación argentina.[8] Más adelante, diría que no pudo rehusar la invitación a ese almuerzo. A Natalio Gorin le confesó en 1990: "Yo tengo un gran coraje para ciertas cosas, pero en ese momento me di cuenta de que hacerme el machito no me hubiera servido de nada".[9] Algunas declaraciones que hizo a su regreso parecían preparadas para lo que la prensa quería oírle decir. Por ejemplo, cuando se le preguntó cuáles eran sus impresiones sobre la "campaña antiargentina" que se llevaba a cabo en Europa, dijo: "Son los marginados de siempre".[10] A pesar de esas declaraciones y del almuerzo con Videla, más tarde Piazzolla aseguró haber sufrido ciertas interferencias por parte del gobierno militar. La difusión radiofónica de algunas de sus obras, incluido el hoy clásico "Preludio para el año 3001", fue prohibida (o al menos así le dijo a un periodista brasileño en 1986).[11]

Pablo Zinger reflexiona:

> "La bicicleta blanca" fue parte importante de mi antología de las canciones de Piazzolla, que con el nombre poco imaginativo de *Las canciones de Astor Piazzolla* se presentó en el Sheen Center de Nueva

York en noviembre de 2015, con los talentosos cantantes Leonardo Granados, Gizel xanath y Diana López. De nuevo, Ferrer escoge un tema muy cristiano: Jesús. El protagonista no tiene nombre propio; es solamente "El flaco que tenía la bicicleta blanca". Él y su bicicleta son, muy al estilo de Ferrer, bastante surrealistas: las ruedas son pequeñas y cuadradas… y su barba se enreda en ellas. En vez de un manubrio, tenía "los cuernos de una cabra", y de particular interés: "atrás, en un carrito, cargaba un pez y un pan". Otra línea provocativa es: "si lo vieras pasar, miralo con mucho amor, puede que sea, otra vez…". La frase queda colgando con puntos suspensivos, pero el significado es muy claro. El público comienza celebrando y luego se burla del personaje colorido de la bicicleta blanca. Posteriormente, comienzan los milagros: "Pero cierta noche, su horrible bicicleta con acoplado entró a sembrar una enorme cola fosforescente. ¡Increíble!: los pungas devolvían las billeteras en los colectivos; los poderosos terminaban con el hambre; los Ovnis nos revelaban el misterio de la Paz; el Intendente, en persona, rellenaba los pozos de la calle…". Ferrer crea una imagen de milagros del siglo xx, cuanto más improbables, mejor. Pero el público se pone en contra de la figura con la barba; destruyen su bicicleta violentamente en mil pedazos. Él responde: "¡Que yo los salve!…" y se va andando. El autor se dirige a él, en segunda persona: "Mi viejo Flaco Nuestro que andabas en la Tierra". Ferrer hace una paráfrasis del lenguaje del Nuevo Testamento y finaliza con una predicción típicamente mesiánica, apoyada por la energética música de Piazzolla: "Todo no fue inútil, no pierdas la fe… En un cometa con pedales… yo sé que has de volver". Frase que también sigue una tradición muy típica de Ferrer: la crítica del *malaise* social contemporáneo y debilidades humanas seguida por una declaración de fe optimista en un poder superior y en una redención final.[bj]

"La bicicleta blanca" fue prohibida por resolución Nº 11 emitida por el Comfer (Comité Federal de Radiodifusión), el 20 de marzo de 1979.[bk]

De qué manera las palabras de esa vívida evocación de la vida y el

renacimiento podían ofender a alguien, con o sin uniforme, es un verdadero misterio. Lo cierto es que en 1978 se le impidió llevar a su nuevo conjunto a la ciudad de México. El ministro argentino de Relaciones Exteriores lo convocó a una reunión privada, en la cual le informó que el concierto en que iba a presentarse había sido organizado por exiliados de izquierda, y le hizo saber que si iba a México no se le permitiría regresar.[12]

Cualesquiera fueran sus sentimientos fundamentales hacia la Argentina (y es probable que nunca los haya elaborado del todo), Piazzolla no tenía ganas de desarraigarse nuevamente. "Esta vez vine para quedarme", le dijo al periodista Jorge Göttling a su regreso de París.[13] Él y Laura pronto reacondicionaron el departamento de Avenida del Libertador como si fueran a quedarse un período prolongado. Debieron subir los trece pisos varias vigas de madera de 90 kilos cada una (durmientes de ferrocarril) con las que pensaban decorar el cielo raso del living. Cerraron parte de la terraza a fin de instalar allí un piano. Un periodista que visitó por entonces a Piazzolla notó que los muebles del departamento eran "sobrios y cómodos", y que entre las fotografías exhibidas estaba la clásica foto de *El día que me quieras* en la que se lo veía a Astor adolescente junto a Carlos Gardel.[14]

Como se había anticipado en París, el Auditorio Buenos Aires (nuevo nombre del Auditorio Kraft) firmó un contrato de varios meses con Astor. Por lo tanto, necesitaba un nuevo grupo. En enero, cuando pensaba sobre eso en la Europa cubierta por la nieve, aún no estaba seguro de la forma que habría de tomar. ¿Un nuevo grupo electrónico? ¿Un quinteto? ¿Un noneto? Le comentó a Daniel que lo decidiría en Buenos Aires, pero que su idea era "volver a la cuerda… Aquí lo que más interesa es noneto o quinteto… Hay que pensar mucho. Lo electrónico está muy bajo y no interesa más. Quieren romanticismo y chau".[15] En realidad, sus admiradores europeos, sus representantes y las compañías grabadoras, todos querían que volviera a formar su grupo más representativo. "Todos opinaban que Piazzolla era el Quinteto", recuerda Laura. Si se decidía por un grupo electrónico, "no le daban más ni giras, ni trabajo, ni nada".

Ya en Buenos Aires, y a pesar de lo que había declarado en el barco, Astor consultó a varios amigos, incluido Oscar López Ruiz, quien le manifestó rotundamente su opinión favorable a una reconstitución del quinteto. Daniel, desde luego, tenía la esperanza de que formara un nuevo grupo electrónico. Al poco tiempo de la llegada, recibió a su padre y a Laura, junto con los Talín, en una comida en su casa, a la que Astor contribuyó con algunos vinos que había traído de Francia. "¿Viste, Dani, que armo el quinteto?", le comentó. "Me parece una cagada –le respondió su hijo–. Yo creí que Astor Piazzolla nunca daba un paso atrás". Esta observación no hizo más que acentuar la creciente tensión entre padre e hijo.

Pero Astor ya había tomado su decisión. Poco después declaró en el Brasil: "Este año estoy anti-Edison… No quiero nada de electricidad".[16] A su amigo Mario Antelo se lo dijo en términos más simples: "Mario, quiero un poco de *paz sonora*", frase esta que Antelo grabaría para siempre. Y a una revista le comentó: "A esta altura de mi vida yo ya no puedo usar la palabra experimentar. Experimentan los que no están seguros de lo que hacen. Yo estoy seguro de lo que hago".[17] Por cierto que lo estaba.

El segundo Quinteto

El quinteto en formación tenía que ser básicamente un grupo nuevo. Sus viejos colaboradores, los pianistas Osvaldo Manzi y Jaime Gosis habían muerto; Kicho Díaz estaba en Japón; Antonio Agri había creado un conjunto propio de gran éxito. Sin embargo, el nuevo grupo reunió a un grupo de artistas que rápidamente se integraron y adquirieron un sentido de profunda camaradería, y tuvo una notable estabilidad en el tiempo. Cuenta el violinista Fernando Suárez Paz: "Al principio nos tratábamos de usted: ¿Cómo anda usted, Fernando? ¿Cómo anda usted, Astor? Al tiempo era: ¿Cómo andás, Fernando? ¿Cómo andás, Astor? Y al final: ¿Qué decís, negro de mierda? ¿Qué hacés, tano hijo de puta?".[18]

Hubo en el grupo un solo cambio entre sus integrantes: Oscar López Ruiz, el primer guitarrista, lo dejó a fines de 1984. Astor recurrió a Horacio Malvicino, a quien llamó desde Japón para pedirle que

volviera. Malvicino, que había sido el más bohemio de los músicos, estaba realizando por entonces un tratamiento homeopático y tenía que llevar consigo una docena o más de pequeños frasquitos. Piazzolla "era terrible –recuerda–. Me cargaba, me volvía loco".

El nuevo violinista, Fernando Suárez Paz, tenía apenas treinta y siete años, pero ya era un veterano de varias orquestas de tango. Piazzolla no había olvidado sus fugaces intervenciones en la época del Octeto. Suárez Paz manifestó dudas de sumarse al grupo; tenía mucho trabajo y le estaba yendo bien; pero su esposa Beatriz le dijo: "Siempre fuiste admirador de Piazzolla, siempre quisiste tocar con él; ahora que tenés la oportunidad, andá".[19] Jamás lamentó su decisión. La ligereza deslumbrante de su toque, con sus ribetes casi gitanos, contrastaba enormemente con el incomparable lirismo de Antonio Agri. Este último debió reemplazarlo por un breve período a comienzos de 1985, luego de que Suárez Paz tuvo una rencilla con Laura. Probablemente Astor tenía la intención de que Agri se quedara en el conjunto en forma permanente, pero en mayo Agri tuvo un serio accidente automovilístico que lo obligó a estar en silla de ruedas los dos años siguientes. Astor le cursó una invitación al violinista argentino Luis Grinhauz, que estaba tocando en la Sinfónica de Montreal,[20] pero no logró atraerlo. Al poco tiempo Suárez Paz retomó su lugar y nunca más lo dejó.

Héctor Console, el bajista seleccionado para el Quinteto, era un poco mayor que Suárez Paz. Había tocado con Horacio Salgán y Atilio Stampone, entre otros, y admirado a Piazzolla desde mediados de los años cincuenta. En el primer Quinteto, Kicho Díaz había tocado con un infalible sentido rítmico tanguero (era "un metrónomo", dice Suárez Paz); Console era más versátil, capaz de obtener variaciones rítmicas sorprendentemente sutiles, en especial en los pasajes más lentos de las obras de Piazzolla –como lo demostró con excelentes resultados en "Contrabajísimo" (1984), pieza escrita en homenaje a él–. Pablo Ziegler, que tenía alrededor de treinta y cinco años, fue convocado por recomendación de López Ruiz; era bien conocido como uno de los más promisorios pianistas jóvenes de jazz. Tenía mucho swing, como le gustaba a Piazzolla, y su espléndido talento se adaptó

muy bien al Quinteto. La introducción para “Adiós Nonino” que Astor escribió para él presenta un notable contraste con la versión de Dante Amicarelli de una década atrás: es menos rapsódica y más tanguera.

No obstante, el segundo Quinteto sonaba algo menos tanguero que el primero, más próximo a la música de cámara con inflexiones del *cool jazz*. Según el propio Piazzolla, constituía

> […] una equilibrada reducción de la gran orquesta. El violín representa a las cuerdas; el bandoneón puede ser la madera; la guitarra, el piano y el contrabajo van alternándose en la parte rítmica. Pero me parece que es mucho más difícil escribir para un quinteto que para una orquesta grande; porque son solo cinco instrumentos, cinco voces en que se tiene que escuchar todo. Y tiene que ser un contrapunto clarísimo, porque yo no trabajo en bloques armónicos solamente. Trabajo contrapuntísticamente y trato de aprender más para divertirme más, escribiendo fugas para quinteto y siempre con ritmos a la manera mía. También me obliga a evolucionar el hecho de no tener percusión; entonces tengo que inventar mi percusión con el violín, con el bandoneón, con la guitarra… En mi música no es que haya improvisación, hay cambio, hay vuelo… Uno cierra los ojos y toca; el violinista toca hoy de una manera, mañana toca de otra, a veces agrega. El pianista improvisa con *ralentandos, acelerandos*, según el estado de ánimo. Por eso es lindo.[21]

Después de tres semanas de ensayos para acostumbrarse a su repertorio básico, en mayo de 1978 el Quinteto comenzó sus presentaciones en el Auditorio Buenos Aires (normalmente eran ocho espectáculos semanales). No tuvo la repercusión inmediata que Piazzolla quería. Un solo crítico declaró que “Astor Piazzolla se ha reencontrado consigo mismo”, agregando con alivio que “no hubo cantores insufribles (y por ende nada de ‘Balada para un loco’)”. Para *La Prensa*, en cambio, Piazzolla no se decidía entre lo popular y lo clásico, y el espectáculo era “una casi fría exposición de talento y de oficio”.[22] Uno de los que fue a escuchar al Quinteto al Auditorio Buenos Aires fue el corredor Juan Manuel Fangio, y según recuerda

Atilio Talín, sus gustos en materia musical eran demasiado tradicionales como para impresionarlo.

En septiembre el Quinteto interrumpió su labor en Buenos Aires y fue al Brasil para inaugurar el Primer Festival Internacional de Jazz de San Pablo. El viaje fue organizado por Osvaldo Papaleo, un empresario porteño que ofreció sus servicios convencido de que las giras anteriores de Piazzolla por el exterior habían estado muy mal organizadas. El festival, realizado en el enorme salón de exposición Anhembi, atrajo a muchos músicos de jazz norteamericanos –Dizzy Gillespie, Milton Jackson, Chick Corea, Keith Jarrett, el maestro del blues B. B. King– así como a la habitual galaxia brillante de brasileños. Piazzolla había dudado en llevar su grupo a un festival de jazz[23] –de hecho, cuando tocó el Quinteto, un periodista finlandés gritó: "¡Esto no es jazz!"–, pero es probable que los cinco mil espectadores no se interesaran mayormente por esta opinión. Los aplausos fueron atronadores. Los músicos se retiraron muy contentos hacia los camarines, donde fueron felicitados por el legendario Benny Carter, a quien Piazzolla estrechó en un cálido abrazo, y también por el embajador de los Estados Unidos.[24] (Más tarde Astor recordaría en tono de reproche que no había ningún diplomático argentino presente). Papaleo comenta que en un momento de la estadía, el cantante norteamericano Al Jarreau se acercó a la mesa de Piazzolla en el comedor del hotel y cantó para él.

Los planes para ir a Chile a fines de año fueron cancelados. La disputa territorial entre la Argentina y Chile había llegado en 1978 a un punto tan candente que se temía una declaración de guerra. Por suerte, las nubes de tormenta fueron disipadas por el nuevo Papa, Juan Pablo II, quien insistió en mediar entre las partes. El Quinteto hizo varias incursiones por las provincias argentinas. En Tucumán, a fines de octubre, Piazzolla puso fin a la temporada 1978.

¿Cuál era el saldo de lo logrado por Piazzolla? En las últimas presentaciones en el Auditorio Buenos Aires el público había comenzado a mermar. El éxito obtenido en el Brasil indicaba que Piazzolla seguía siendo más reconocido en el exterior que en su propio país. En Buenos Aires, las viejas hostilidades estaban lejos de haber

sido acalladas, aun cuando el mundillo del tango tradicional parecía virtualmente moribundo. De vez en cuando resurgía la vieja polémica. Adelantándonos un poco, señalemos que en septiembre de 1979 estalló una acerba lucha verbal entre Piazzolla y Silvio Soldán, conductor de varios programas de tango en la televisión, a quien Piazzolla acusó de promover la mediocridad mediante su exaltación de los músicos "muertos" del pasado. Soldán le retrucó diciendo que "con ese criterio habría que derrumbar el Teatro Colón porque allí se interpreta Bach, Mozart o Beethoven".[25] Soldán se inclinaba a pensar que los ataques verbales de Piazzolla eran un ardid publicitario. Más tarde invitó a Piazzolla a uno de sus programas, y comentó que este "salió chocho".

El propio Piazzolla tenía aguda conciencia de que por entonces su popularidad en la Argentina era limitada. "Si desaparezco ocho meses y vuelvo, entonces, sí, la gente se siente atraída… –afirmó–. Parece que no me soportara los 365 días del año".[26] En una oportunidad le dijo al periodista Santo Biasatti: "Yo soy dos Rex", aludiendo a que podía llenar el Gran Rex durante dos noches, pero no más. Unos años más tarde, el pintor Pérez Celis recordaba en París que a Piazzolla lo atormentaba el contraste entre su creciente aceptación internacional y el hecho de que en la Argentina "cierta elite prefería cuestionarlo". El camino hacia el éxito era largo y difícil, pero pese a todo estaba avanzando. Su extraordinaria persistencia es digna de admiración.

En noviembre de 1978, Laura retornó a las tablas, actuando como cantante en la comedia musical *Tres valses*, de Oscar Strauss, que se presentó en el Teatro Presidente Alvear. Se comentó que Piazzolla estaba muy satisfecho de que ella volviera a actuar.[27] A principios de diciembre, Astor hizo un breve viaje a París; se habló de que haría la música para otro filme de Moreau, *L' Adolescente*, sobre el cual él tenía sus dudas "a pesar de Jeanne Moreau", según declaró,[28] pero el trabajo no se concretó. Por entonces Laura lo instaba a que se tomara un descanso. "O te tomás vacaciones o te dejo", lo conminó. "En el fondo de su corazón, él sabía que tenía que parar un poco", dijo. En el verano de 1978-1979 alquilaron una casa ("Ratonia") en medio de los bosques de eucaliptos de la zona de Rincón del Indio, en Punta del

Este. Fue el comienzo de una rutina anual que pronto los llevó a tener casa propia en el balneario uruguayo. Un periodista siguió los pasos de Astor ese verano. Tostado por el sol y vestido con ropas veraniegas, Astor le habló con entusiasmo de sus largas vacaciones. “Estoy todo el día vestido así nomás –le dijo–. Salgo a hacer las compras en moto, entro al supermercado y nadie me reconoce… Es hermoso…”.[29] Y sus trajes se los mandaba a hacer ahí con el reconocido sastre Gabriel Muto.

El 11 de marzo de 1979, Astor pasó su 58º cumpleaños en Mar del Plata con Nonina y luego regresó a Buenos Aires. Anunció que tenía planes para una comedia musical, proyecto que no parece haber ido muy lejos; sin duda con el objeto de reunir algo de dinero, apareció en un aviso publicitario del whisky nacional Royal Command, donde se lo oía decir: “El mundo se está alejando de las fuentes. La gente se está alejando de su origen. Todos están en la búsqueda”.[30] Cabe preguntarse si esta perogrullada anodina ayudó a vender muchas botellas de whisky.

La segunda temporada del Quinteto se concentró en las provincias argentinas. Entre abril y noviembre de 1979 visitó no solo las ciudades principales (Córdoba, Mendoza, Rosario, Mar del Plata, Bahía Blanca), sino también otros lugares más alejados, desde Resistencia, en el Chaco, hasta Comodoro Rivadavia y Ushuaia en el sur. En Ushuaia, Piazzolla rompió dos de sus bandoneones, pero, para gran deleite del público, los arregló con plastilina.[31] Las presentaciones del Quinteto en Buenos Aires incluyeron una notable serie de recitales en el Hotel Bauen de la avenida Callao entre julio y mediados de septiembre. El 14 de julio el grupo dio un concierto gratuito en el Centro Cultural San Martín ante un público que colmaba la sala y le gritaba: “¡No te vayas nunca, Astor!”.[32] El 11 de septiembre, en una función especial en el Teatro Cómico, en la avenida Corrientes, el Quinteto compartió el cartel con la orquesta de Osvaldo Pugliese. En una entrevista que Piazzolla y Pugliese dieron juntos, los dos expresaron admiración mutua y estuvieron completamente de acuerdo en que las condiciones musicales en la Argentina dejaban mucho que desear.[33] La temporada de ese año en la

capital culminó pocos días después con tres presentaciones en el cine Fantasía del barrio de Belgrano, cuya especialidad eran las películas de Walt Disney.

A pesar de que su confianza en el Quinteto iba en aumento, Piazzolla no descuidaba otras fuentes de trabajo, ni su creciente dimensión internacional. En julio se fue un par de semanas a Europa para grabar presentaciones en la televisión de Roma, Nápoles y París. En Italia conoció a la popular cantante Milva (Maria Ilva Biolcati) y plantó una semilla que habría de florecer magníficamente cinco años más tarde. Estrella de la música popular italiana desde los años sesenta, Milva ya era una especie de fanática de Piazzolla.[34] A fines de agosto, Astor fue a Río de Janeiro para asistir a una proyección preliminar de *La intrusa*, película de su compatriota Carlos Hugo Christensen para la cual había aceptado componer la música. "*Onde podemos arranjar um piano agora?*" ("¿Dónde podemos encontrar un piano?"), le preguntó mientras paseaban por la avenida Rio Branco. Encontraron uno en la Fundação Nacional de Arte y allí mismo compuso de inmediato parte de la música de la película.[35]

Finalmente, en octubre viajó con Laura por una semana a Nueva York, donde le anunció a Associated Press que el ballet Bolshói de Moscú le había encargado una obra. Ese mismo año había conocido en la Argentina a los bailarines soviéticos Vladimir Vassiliev y Ekaterina Maximova, que estaban actuando en el país. Vassiliev le pidió autorización para utilizar "Adiós Nonino" en una película que quería hacer basada en un cuento corto de Somerset Maugham. El encargo del Bolshói, comentó Astor, indicaba "que los argentinos no solo somos buenos en fútbol".[36] Por su parte, Vassiliev había quedado enamorado de la Argentina y el tango. "Vi todo como en un sueño –nos dice–. En el tango argentino hay el mismo dolor y angustia, la misma oculta tristeza y el poder salvaje del amor que en las canciones románticas rusas y en las gitanas". Y agrega que aún saluda a Piazzolla, "con la mayor de las reverencias rusas", como "el Gran Maestro".

Las actuaciones y los viajes no aminoraban el ritmo de composición de Piazzolla. Como había sucedido tantas veces en el pasado, estaba

acumulando un caudal de obras apropiadas para su último conjunto. De 1978-1979 son "Biyuya", "Escualo", "Chin Chin" y "Marejadilla", que a partir de entonces figuraron con frecuencia en el repertorio del Quinteto. Es difícil no pensar que, después de los esfuerzos ambiguos que había hecho para *Mundial 78*, estaba recobrando su talla de compositor. La primera obra que escribió luego de su regreso a Buenos Aires, "Biyuya", es con su gran empuje y los pasajes románticos intercalados para el violín y el bandoneón, una obra maestra de construcción densa y concisa, lo mismo que "Escualo", obra en que el ritmo cambia constantemente, lo cual le costó gran parte de sus vacaciones a Suárez Paz, para estudiar la partitura.

En 1979, Astor volvió a hacer la música de otra película. Esta vez fue *El infierno tan temido* (1980), dirigida por Raúl de la Torre, un drama psicológico que incluía escenas de desnudos bastante osadas para los cánones argentinos. En los últimos meses del año estaba trabajando duro en un proyecto más ambicioso: nada menos que un "Concierto para bandoneón y orquesta" que le encargó el Banco de la Provincia de Buenos Aires. Le anticipó a la prensa algunas de sus características. Como el "Concierto para órgano" de Poulenc, prescindiría de los instrumentos de viento, porque eclipsaban al solista. Manifestó que no creía que la obra fuera "intelectualizada" ni "problemática".[37]

Este concierto se estrenó en el Auditorio de Belgrano los días 14 y 15 de diciembre de 1979 con una orquesta dirigida por Simón Blech. Las críticas fueron elogiosas. *La Nación* hizo una sumaria descripción de la obra en estos términos:

> Ya desde el primer movimiento, un *allegro* bien marcado, se entra en materia con una pulsación rítmica plena de acentos e inflexiones. Más que los tiempos irregulares de Bartók o Stravinsky, el pasaje recuerda al checo Martinu por su palpitante riqueza percutiva. El segundo movimiento, que podría calificarse de "moderato", tal vez sea el más intenso y personal. Piazzolla despliega con el bandoneón uno de sus típicos temas en un clima armónico que recuerda un coral… En el último movimiento, que podría ser un "rondó", es donde tal vez sobren algunos recursos

(como el reiterado uso del güiro o el abuso del *glissando* sobre los armónicos), más adecuados para sorprender a oyentes tradicionales de orquestas típicas que a los nuevos públicos jóvenes de Piazzolla.[38]

Una reseña posterior de la primera grabación del "Concierto" creyó escuchar en este eco de Milhaud y de Frank Martin.[39]

Piazzolla estaba sumamente orgulloso de la obra, que fue su primer esfuerzo serio desde el "Concierto de Nácar" para elevar su música al plano "sinfónico". Es significativo que haya sido sucedida al poco tiempo por un segundo esfuerzo en el mismo sentido. Para sus vacaciones del verano 1979-1980, Astor y Laura habían alquilado otra casa en Rincón del Indio. En enero de 1980 asistieron a un concierto realizado en la Catedral decimonónica de Maldonado (la "Ciudad Vieja" de Punta del Este), frente a la plaza principal, con su inevitable estatua del general Artigas. Esa función lo estimuló a Piazzolla a escribir algo que pudiera ser ejecutado en el mismo lugar. Un periodista que lo vio ese mes lo encontró rodeado de manuscritos y partituras.[40] Un amigo de Punta del Este, Fernando Tesouro, le prestó un antiguo piano Karl Hart (Stuttgart) sobre cuya tapa Piazzolla inscribiría luego su agradecimiento. El 1º de febrero, una entidad cultural de la zona, el Centro de Artes y Letras de Punta del Este, le encargó formalmente la obra, que llevaría por título "Suite de Punta del Este para bandoneón y orquesta de cámara".

Aunque no todos pensaban que la Catedral de Maldonado era el sitio apropiado para que se presentara un músico de tango, lo cierto es que allí se estrenó la "Suite" la noche del domingo 2 de marzo de 1980. Piazzolla llegó al lugar "visiblemente nervioso", según consignó una crónica periodística, pero de muy buen humor. "Es la primera vez que toco en una iglesia –manifestó–. Me ofrecieron tocar en la Capilla Sixtina, pero no me animé…". Piazzolla tocó como solista con el conjunto de cámara Los Solistas de Punta del Este. El director fue Dante Magnone Falleri. El público recibió la obra con entusiasmo (gran parte terminó llorando) e insistió en que se repitiera el tercer movimiento.[41] Pronto hubo una segunda presentación en el Teatro Solís de Montevideo, el 11 de marzo, y en Buenos Aires la obra fue

estrenada en abril con la Camerata Bariloche.[42] La función montevideana, que tuvo lugar el día del 59º cumpleaños de Piazzolla, se vio empañada por la noticia de la muerte de Julio De Caro en Mar del Plata. Piazzolla le rindió un generoso tributo en la prensa.

Para la mayoría de los aficionados a la música de Piazzolla, la "Suite Punta del Este" es probablemente más satisfactoria y más inspirada en su faz melódica que el "Concierto de bandoneón". En el movimiento intermedio, que evoca el sonido de un armonio dentro del marco luminosamente esbozado de un coral, Piazzolla se aproxima a la cumbre de su estilo más meditativo. "Me imagino a Bach tocándolo", dijo más tarde, y agregó que dicho movimiento sintetizaba la evolución de la música eclesiástica "desde el medioevo hasta el siglo XIX, con un poco de canto gregoriano, [y] algunos momentos hindemithianos…".[43] También los otros movimientos tienen su encanto, en especial la fuga final, con sus yuxtaposiciones intermitentes de bandoneón y vientos.

La "Suite Punta del Este" fue compuesta a solicitud del propio Centro de Artes y Letras, fundado en 1962 en la casona "Persianas amarillas", residencia de su impulsora, Mercedes Jauregui (reconocida en el ambiente cultural como Mecha Gattás). En el living de su apartamento de la Ciudad Vieja de Montevideo, en la plaza Zabala, contó a *El País* que había encontrado cajones repletos de materiales de prensa, programas, fotos y hasta la partitura de la "Suite", que se creía desaparecida. Después de seis años que los papeles iban de un refugio familiar a otro, al final el subdirector general de Cultura de la comuna fernandina, Fernando Cairo, ofreció realizar un gran archivo. El 20 de enero de 2016, en la Catedral San Fernando de Maldonado hubo un espectáculo musical especial para celebrar un acuerdo trascendente en materia de custodia del patrimonio cultural de Punta del Este. El Centro de Artes y Letras de la península donó su acervo al Centro de Documentación Histórica Departamental de la Intendencia de Maldonado.[bl]

Por supuesto, ni el "Concierto de bandoneón" ni la "Suite Punta del Este" fueron para Piazzolla el comienzo de un nuevo camino. Como ya hemos visto, nunca dejó de producir obras "serias", como "Tangazo" y

el “Concierto de Nácar”; pero a partir de entonces (y en forma mucho más deliberada que antes) pasó a ser un Piazzolla “de dos pistas”: dio cabida a la composición y ejecución de sus nuevas obras sinfónicas y complementó su labor con el Quinteto mediante frecuentes presentaciones con orquestas sinfónicas y conjuntos de cámara. Uno puede preguntarse seriamente, empero, si las obras sinfónicas reflejaban la verdadera magnitud de Piazzolla en la misma medida que la espléndida música de cámara contemporánea que estaba creando en ese entonces con sus cuatro músicos. Pese a su intrincada elaboración, las obras sinfónicas (con excepción de “Tangazo” y del “Concierto de Nácar”) carecen del swing dinámico del Quinteto. Y con el Quinteto ya estaba listo para enfrentar al mundo entero.

París otra vez

Para enfrentar, y si fuera posible, conquistar el mundo, Piazzolla volvió a elegir París como base de operaciones. En abril de 1980 anunció que viviría allí por lo menos durante los dos próximos años.[44] Ese mismo mes él y Laura fueron en barco a Róterdam, donde compraron un Volkswagen Golf. En París, a fines de mayo, encontraron casi de inmediato un departamento en un cuarto piso en el número 56 de la rue Saint Louis en L’Île. Era más grande que el anterior del número 13 y tenía un balcón cerrado con vidrios, donde Astor instaló un piano vertical.

Dos semanas más tarde, Walter Acosta, periodista y empleado del servicio de la BBC para América Latina, viajó desde Londres a fin de entrevistarlo para un programa radial dividido en dos partes. Esta conversación en profundidad nos brinda una espléndida impresión del Astor Piazzolla de comienzos de la década del ochenta. Le dijo a Acosta que, gracias a los dos veranos pasados en Punta del Este

> […] ahora estoy en una época, digamos, tranquilizante. Muy feliz, muy, muy tranquilo, muy pacífico. Cosa extraña, que me ha hecho a mí descansar, porque me hacía falta… Fue el verano del ’79 que pasé en Punta del Este, Uruguay. Compuse toda la Suite [Punta del Este] completa, y estas últimas obras que escribí, también las compuse en Punta del Este, o sea que esos tres meses del ’79 y el

> ’80 me hicieron nacer de nuevo. Me hacía falta ese gran descanso. Entonces mi música no es ni nerviosa, ni punzante, ni agresiva, al contrario. Es de mucha ternura, romántica y diferente. Yo creo que mi nueva obra es un nuevo Piazzolla, es una música más elaborada, más simplificada… En cuanto a orquestación, uno llega casi a la instrumentación mozartiana. Mozart era simple, por eso era tan bello.

En ese momento, según le comentó a Acosta, su prioridad era llevar el Quinteto a Europa.[45]

Sin embargo, primero tenía que juntarse con este en México a comienzos de junio, más o menos una semana después de la entrevista para la BBC, con el objetivo de participar en el primer festival de tango que iba a realizarse en la ciudad de México. La sede del festival sería la sala Ollín Yoliztli, donde estaba tocando (entre otros conjuntos) la orquesta de Osvaldo Pugliese. El bajista Humberto Pinheiro, a quien Piazzolla veía con frecuencia en La Noche en 1963, organizó un asado para pasar todo el día con el fin de reunir a la orquesta de Pugliese y al Quinteto; también estaban invitados otros músicos argentinos que, como Pinheiro, vivían en México. Entre las personas con quienes Piazzolla se reencontró muy complacido estaba Alberto Fontán Luna, su vocalista de la orquesta de 1946.

Y lo complació mucho más aún, sin duda, poder pasar algún tiempo con su hija. Ya hacía varios años que Diana vivía con su segundo marido, Osvaldo Villaflor, en el exilio mexicano, donde ella trabajaba como periodista. El almuerzo de su padre con el general Videla le había provocado un gran disgusto. “Yo no tengo más padre”, llegó a decirle al periódico *El Sol de México* en una nota que hizo llorar a Astor cuando la leyó –como sucedió también con una carta que recibió de parte de Diana durante el festival de jazz de San Pablo–.[46] Era la primera vez que Diana se encontraba con Laura y dijo que esta era “una bellísima persona”. Laura y Astor pasaron una noche en la casa de Diana, y al día siguiente fueron al mercado y prepararon la comida para toda la familia. Laura compró ropa para regalarles a los hijos de Diana. Astor le rogó a su hija que comprendiera lo que había sucedido en el almuerzo del escándalo: “Mirá, yo fui a comer con los militares

porque tuve miedo. Punto". Así terminaron los años difíciles entre padre e hija.

A Diana le habían encargado escribir un perfil de su famoso padre para la edición mexicana de *Playboy*. Astor lo leyó y le gustó. "¿Te animás a escribir mi vida?", le propuso. Varias veces le había dicho que si se escribía una biografía sobre él, tenía que ser cuando ya estuviera muerto. Diana le sugirió hacer una versión novelada de sus primeros años; él estuvo de acuerdo, y durante los veinte días que pasó con Laura en el Hotel del Prado, Diana fue a entrevistarlo diariamente con un grabador a cinta. "Poné todo lo que quieras, menos mi relación con Amelita y con la 'Mandrágora' esa…", le dijo Astor.

Al volver a París, más decidido que nunca a que su obra fuera difundida desde Europa, Piazzolla inició una colaboración con el letrista francés Pierre Philippe. Este se hallaba trabajando con el joven cantante Jean Guidoni, que ya empezaba a ser furor, pero estaba descontento con la música de las canciones. "¿Qué es lo que querías?", le inquirió su representante. "Quiero a Astor Piazzolla", fue su respuesta. Para su sorpresa, aquel tomó el teléfono y llamó a Piazzolla sin pestañear; Philippe fue a verlo directamente a la rue Saint Louis en L'Île. En los próximos años trabajarían en forma esporádica en un puñado de canciones para Guidoni y en un espectáculo, *Crime passionnel*. Se trataba de una extravagancia rockera de una hora y media de duración, en la que Guidoni cantaba, Piazzolla tocaba el *fueye* y toda la música era amplificada hasta lo insoportable. La soledad, homosexualidad, desesperación y hedonismo son los temas de esta obra. Dijo Guidoni: "Astor Piazzolla me enseñó un cierto rigor musical: exigió que se respeten sus propios tempos".[bm] Jairo tradujo la letra y representó esta obra en la temporada del 50º aniversario del Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires (septiembre de 1994).[bn] Grabó "Crimen pasional" (en español). *Crime of Passion* se estrenó en el Edinburgh Fringe Festival en agosto, de 2001 con Jérôme Pradon y adaptación de Alyssa Landry.

Philippe se sintió muy próximo a Piazzolla en esos años, pero no siempre congenió con él. Recuerda que una noche fueron a comer y el

mozo, al darse cuenta de que estaba Piazzolla, puso un casete con su música como un gesto de amabilidad. Astor le dijo sin inmutarse que se asegurara de que se le pagaran a la SACEM las regalías correspondientes. A Philippe no le pareció nada gracioso. Tal vez ocurrió simplemente que en esta ocasión el humor argentino y el francés no engranaron bien. Años antes, estaba Piazzolla, su letrista de París Pierre Phillippe, Laura y Carlos Franzetti. Franzetti vivía en París en un departamento en la Île Sain t Louis. Una vez fue a comer a su casa y le contó que cuando iba a la carnicería le pedía al carnicero que le cortara la carne como él le indicaba. Al carnicero le resultaba divertido esto, así que cuando veía llegar a Astor lo recibía con un: "*Bonjour Monsieur Le Cannibale…* ". La broma continuaba y cuando el carnicero preguntaba: "¿Es que no tienen vegetarianos en la Argentina?". Piazzolla muy serio contestaba: "Sí, pero están todos presos".bo

El regreso a París significó un cambio importante en la rutina anual de Piazzolla. Durante gran parte del resto de su vida, estaría regido por las exigencias propias de sus giras internacionales –primero en Europa, pero más adelante también en Japón y América del Norte–. Muy pronto Piazzolla y su Quinteto cosecharían aplausos en centenares de ciudades, grandes y pequeñas, de gran cantidad de países. En la Argentina, su creciente popularidad en Europa generó algo parecido a un verdadero respeto hacia el ex *enfant terrible*, a pesar de la permanente resistencia a su música –y que en menor medida continúa, por raro que parezca, aún hoy–. Pero en los primeros años, esa difusión implicó una ardua lucha. La auténtica consagración le llegó a Piazzolla muy tarde en su vida y casi no le dio tiempo a disfrutarla. Héctor Console sitúa en su contexto las primeras giras por el extranjero:

> Al principio era duro, duro. Me imagino lo que habrá sido antes, con el otro quinteto… Manejaba él, probaba el sonido, hacíamos todo nosotros. Llegábamos todos cansados. Eran viajes largos, que ahora los hacés en avión. Toda una gira en Francia, pueblito por pueblito, en auto… Era tremendo. Pero le gustaba tanto… [Decía]

"vamos a ver qué pasa, vamos a ver qué pasa". Estuvimos cuatro o cinco años así. Después ya vino Milva. Después vino Gary Burton.

Laura describe las primeras giras europeas como "duras, sacrificadas" y mal remuneradas; la mayor parte de los viajes los hacían en "un cochecito todo destartalado". Cuando salían de gira, la rutina normalmente febril del Quinteto se ajustaba a un esquema regular. Lo habitual era que Piazzolla iniciara el día tomando mate con sus músicos en alguna de las habitaciones que estos ocupaban en el hotel. Cuando los horarios lo permitían, casi nunca renunciaba a su siesta después del almuerzo. "Se levantaba enchufado, ya estaba en el concierto", dice Console. Ensayaban poco, salvo a veces para verificar el equipo de sonido. De vez en cuando tenían alguna pelea, por lo común acerca de los horarios de los vuelos o de los hoteles. "Tonterías, cosas que no tenían ninguna importancia", sigue diciendo Console. El Quinteto constituía un "pequeño pelotón" peripatético, cuyos miembros siempre estaban juntos, "ya sea viajando o tocando, o [en] prueba de sonido, o almorzando o cenando, o peleando y mateando", como dice Suárez Paz, quien además sostiene que para Piazzolla el Quinteto era una necesidad vital: "Le daba ánimo, y le daba ganas de seguir viviendo". A pesar de las tensiones, de los minúsculos estallidos, de las broncas, era un "pelotón" feliz y claramente alegre.

A fines de septiembre de 1980, Piazzolla fue a esperar a su "pequeño pelotón" al aeropuerto de Orly, acompañado por su representante Pierre Fatosme. Los músicos simpatizaron enseguida con Fatosme –"una persona maravillosa", afirma Console–, quien por su parte comprobó que los argentinos eran "músicos formidables y grandes artistas". Asistía a todos sus conciertos, que siempre le ponían la piel de gallina, y aprendió el castellano de tanto compartir comidas con ellos. Al final de la gira les dijo que nunca había trabajado con personas tan profesionales y que había sido para él "un verdadero placer".[47]

Esa primera gira se inició en Douai, en el norte de Francia, el 1º de octubre de 1980, y además de Francia abarcó Bélgica y Alemania (donde estaba surgiendo uno de los séquitos de fans más fervorosos de

Piazzolla). Hubo un viaje colateral a Sava, Yugoslavia, para tocar en la 21ª Conferencia General de la Unesco, el 20 de octubre. Sin embargo, la situación argentina repercutía en la gira. Si bien la izquierda revolucionaria había sido derrotada, en el exterior todavía podía expresar sus puntos de vista. Tanto en Bruselas como en París hubo manifestaciones hostiles al Quinteto. En Bruselas, el grupo local de los Montoneros insistió en que Piazzolla los recibiera en su hotel y repudiara al régimen militar. Hubo un acalorado intercambio de palabras. Oscar López Ruiz tuvo que ofrecer apoyo moral a su asediado amigo.[48]

Uno de los primeros compromisos del Quinteto (el 5 de octubre) fue en el Olympia de París; regresaron a París tres semanas más tarde para dar dos conciertos (23 y 24 de octubre) en el Théâtre des Champs-Élysées –que, como Astor no dejó de señalar, había sido el escenario del famoso estreno de *La consagración de la primavera*, de Stravinsky–. Allí hubo amenazas de bombas; las pancartas de la manifestación realizada por los Montoneros (con la presencia de su jefe, Mario Firmenich) denunciaban a Piazzolla como un títere de la dictadura. Astor se negó a emitir ninguna declaración; les dijo a sus músicos que en caso de hacerlo, jamás podría volver a la Argentina.[49] El músico francés Olivier Manoury, que entonces estaba aprendiendo el bandoneón, estaba ansioso por conocer a Piazzolla, pero la manifestación le impidió llegar hasta bambalinas.

La música ejecutada en estos conciertos de París es una buena muestra del repertorio del Quinteto cuando salía al exterior de la Argentina: obras de antaño (las *Cuatro estaciones porteñas*, el "Concierto para quinteto", "Tristezas de un Doble A" y el infaltable "Adiós Nonino") junto con obras compuestas especialmente para el conjunto ("Biyuya", "Escualo"). Las críticas de los conciertos fueron rayanas en el éxtasis. Claude Fléouter sugirió en *Le Monde* que Piazzolla estaba logrando "una música popular sublime" y se deshizo en elogios sobre la gran calidad del Quinteto; en una vena semejante, para *Le Figaro* la música ejecutada era "soberbia", y los músicos, "notables"; en un lugar decía: "Piazzolla eleva el tango al rango de un auténtico arte musical".[50]

Ese otoño, uno de los últimos compromisos de Piazzolla después de que el resto de su pequeño pelotón hubiera vuelto a la Argentina fue en la Beethovenhalle de Bonn, Alemania, donde tocó la "Suite Punta del Este" con la Camerata Bariloche. La pianista Mónica Cosachov, integrante por entonces de la Camerata, la recuerda como "una experiencia maravillosa que compartimos de una manera tan feliz, tan conmocionante". Uno de los críticos musicales alemanes que estaban presentes dijo que el grupo de cámara parecía cobrar mayor energía gracias al bandoneón de Piazzolla.[51] El concierto de Bonn fue una prueba más de su afán por promover su nuevo repertorio. Lo mismo ocurrió en una visita de tres semanas que hizo a la Argentina en noviembre-diciembre de 1980, donde interpretó, en dos reuniones musicales notables, el 29 y el 30 de noviembre, el "Concierto de bandoneón" y la "Suite Punta del Este". Estos conciertos se realizaron en el estadio del club Obras Sanitarias con la orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Simón Blech. René Aure, quien coordinó la televisación de los conciertos, recuerda el nerviosismo de Piazzolla por tener que tocar en un estadio de tanta magnitud, pero el público lo aplaudió delirante.

Piazzolla aprovechó estas ocasiones para estrenar una nueva obra sinfónica: sus "Tres tangos para bandoneón y orquesta". Un crítico saludó el tercer movimiento como "una impresionante exhibición de imaginación y poderío rítmico", semejante a la "Sinfonía en tres movimientos" de Stravinsky, y dijo que la obra en su conjunto era prueba del "lenguaje maduro y admirablemente diestro al que [Piazzolla] ha llegado en esta, su última manera".[52] Por el contrario, algunos amantes del tango creyeron ver en la introducción al segundo movimiento un plagio de la "Milonga triste" (1936) de Sebastián Piana, obra que Piazzolla había arreglado en una oportunidad para el primer Quinteto. El periodista José Gobello le hizo escuchar una grabación de los conciertos a Piana, quien de inmediato señaló la similitud. Con más tacto, en un artículo periodístico Gobello dijo que se trataba más bien de una "reminiscencia" que de un plagio.[53] Según Gobello, Horacio Ferrer fue el encargado de transmitirle la acusación de plagio a Piazzolla, que quedó muy deprimido.

Mientras permaneció en Buenos Aires, Piazzolla concedió varias entrevistas, una de ellas en su departamento de Avenida del Libertador 4854. Se encontraba con él Cacho Tirao, examinando la partitura de algunas obras para guitarra escritas recientemente. El compositor estaba de muy buen talante; subrayó el placer que le causaba estar de vuelta en Buenos Aires y se mostró levemente sarcástico sobre las deficiencias de los músicos argentinos jóvenes. "¡Hay que ir al conservatorio, muchachos!", los exhortó. Volviendo al tono cordial, contó una anécdota sobre un tal Nicolás Costantino, un médico de Rosario que le regaló un bandoneón al Papa. "*Ah, questo è lo che suona Piazzolla!*" ("¡Ah, esto es lo que toca Piazzolla!"), dijo que exclamó el Pontífice.[54]

Uno o dos días más tarde, Piazzolla fue a Mar del Plata como invitado de honor de un espectáculo en el Hotel Provincial en el que Eladia Blázquez y Raúl Lavié cantaron canciones suyas. Fue declarado "Ciudadano Ilustre" (3 de diciembre). Su madre Asunta estaba presente, al igual que su esposa Laura y su amigo Jorge Lombardo. "Adiós Nonino" con letra fue estrenado esa noche: el bandoneonista fue Walter Ríos. Eladia también escribió la letra para "Mar del Plata 70", que emocionó a Piazzolla. Estrenó el "Concierto de bandoneón" en su tierra natal con la orquesta municipal, en el Teatro Auditorium (7 de diciembre). En el intervalo anunció su propósito de componer un concierto para bandoneón y piano que sería ejecutado, así lo esperaba, por el distinguido concertista marplatense Manuel Antonio Rego. Nunca lo escribió. Hay una "Suite Punta del Este" pero no un "Concierto Mar del Plata". La municipalidad de la ciudad y su orquesta no estaban en condiciones de pagar los diez mil dólares que Piazzolla solicitó como honorarios, o simplemente prefirieron no hacerlo. Daniel Piazzolla recuerda cuánto quería Piazzolla a Mar del Plata.[bp]

Al poco tiempo estuvo de vuelta en la Île Saint Louis. Antes de la Navidad de 1980 tocó nuevamente la "Suite Punta del Este" con la Camerata Bariloche en la Salle Gaveau. Además, el 17 de diciembre asistió en la Unesco a un recital de guitarra de Roberto Aussel, quien ejecutó tres de las obras que Cacho Tirao había estado inspeccionando

en la Avenida del Libertador “Campero”, “Tristón” y “Compadre” (las otras dos son “Romántico” y “Acentuado”), las que más tarde pasaron a integrar sus “Cinco piezas para guitarra” (1984).[bq] Piazzolla le dijo a Laura que quería una “Navidad blanca”, así que viajaron a Berchtesgaden, en los Alpes cercanos a Salzburgo, donde Windy jugaba como loca sobre la nieve, a la sombra de la que había sido la legendaria guarida de Hitler. Después de las breves vacaciones, Piazzolla salió corriendo hacia Roma para grabar un programa de televisión con Milva.

Otro que viajó a París ese mes de diciembre fue Horacio Ferrer. “¡Preparate para empezar el 2 de enero a trabajar!”, le ordenó su viejo amigo.[55] Sería su último trabajo con él, y la repercusión fue mucho menor que la de sus colaboraciones anteriores. En los cuatro o cinco meses que Ferrer pasó en París, escribieron más de una veintena de nuevas canciones, (“Milonga del Trovador”, “Hay una niña en el alba”, “Será que estoy llorando”, etcétera), pensando concretamente en Jairo o Rubén Juárez. Volvieron a compartir muchos momentos; Ferrer acostumbraba caerse por el departamento de Astor para la comida. Una noche iba hacia su casa después de estar en la Île Saint Louis; la melodía de una canción que habían hecho juntos, “Será que estoy llorando”, le resonaba en los oídos. De pronto se detuvo junto a un coche estacionado, apartó la nieve que le cubría el techo, tomó pluma y papel, y comenzó a escribir la letra. A Ferrer lo impresionaba la intensidad de trabajo de Astor, que con frecuencia empezaba a las nueve de la mañana y seguía hasta las siete de la noche, “y no salía del piano”.

También a Jairo lo impresionaba. El cantante estaba viviendo en Francia; había conocido a Astor tres años atrás, cuando apareció con él en uno de los primeros programas de televisión en color que se dieron en la Argentina, en compañía de Diego Maradona –quien permaneció totalmente mudo–. “Cuando uno entraba por la puerta del departamento –recuerda Jairo–, veía la espalda de Astor, vigorosa, tocando el piano en el balcón. Bárbaro”. Rubén Juárez había viajado a París persuadido por Ferrer; tenía entonces treinta años y no conocía a Piazzolla. Ferrer se lo presentaría en el departamento y llevarían algo

para comer… pero no hamburguesas. “El Maestro no come hamburguesas”, insistió Ferrer. Juárez, que compartía el amor de Astor por las bromas, decidió correr el riesgo y llevó unas hamburguesas; “conmigo se reía”, dice. Juárez se lanzó con alma y vida a trabajar con Piazzolla; a veces le rogaba que no le escribiera demasiadas notas agudas. Tenía gran esperanza de grabar un disco con el nuevo repertorio de Piazzolla-Ferrer, pero las condiciones que Astor quiso imponer, a la compañía grabadora le parecieron excesivas.

Piazzolla a los sesenta

El miércoles 11 de marzo de 1981, Astor cumplió sesenta años. Lo celebró con una comida en su casa en la rue Saint Louis en L’Île Nº 56, a la que invitó a Jairo y a Juárez, a Ferrer y a su esposa Mariela, y a José y Jacqueline Pons. “Poca gente, pero buena gente”, dictó Astor en un grabador Sony que acababa de comprar como regalo para Laura. “Esto lo van a escuchar dentro de diez días, cuando Laura se va a Buenos Aires. Van a escuchar la *master’s voice* [la voz del amo], como dicen en inglés”. La grabación estaba destinada a sus amigos porteños: Víctor Oliveros, Kico Salvo, Mario Antelo y el “poderoso” Atilio Talín.

Les comentó a sus amigos que había empezado el día yendo a comprar el diario con Windy. Luego tocó una nueva pieza para bandoneón, “Pedro y Pedro” –un tributo a sus dos predecesores, Pedro Maffia y Pedro Laurenz–. Prometió dárselo a Leopoldo Federico, quien creía que era el único bandoneonista capaz de tocar esta difícil obra (Federico la grabó tiempo después). A continuación les contó varias novedades: la inminente grabación de música para televisión, las canciones que estaba escribiendo con Ferrer y, lo más importante, la compra de una casa en Punta del Este, que había concretado Laura y que él no vería hasta noviembre. “Mi perrita Windy me está mirando –dice en un momento– y debe pensar que estoy loco, hablando solo… Estoy grabando, Windy, no hago otra cosa… vos no entendés nada”. Al rato informa sobre las llamadas que recibió de Buenos Aires (Oliveros, Salvo, Talín) y expresa el placer que le causaron. Laura entra en la habitación. “Menos mal que no estoy tocando el bandoneón –acota–, porque si no me estaría criticando… Esa es la voz

de Laura, no fue un ladrido de Windy".

El grabador sigue funcionando durante la comida y capta una animada confusión de risas y de chistes. Astor presenta uno por uno a sus invitados; a José Pons lo describe como "un hombre correctísimo, argentinísimo, francesísimo". Todo el mundo le canta el feliz cumpleaños y Windy suma al coro su agudo ladrido. El anfitrión concede dos minutos a Horacio Ferrer y este imagina que treinta o cuarenta años más tarde alguien dirá: "¡Cómo me hubiera gustado estar allí!, y nosotros estamos…". Toman champán. Astor toca su bandoneón, Jairo y Juárez cantan… La cinta llega a su fin y el grabador se detiene.[56]

La nueva casa en Punta del Este fue uno de los temas a los que se refirió Astor tres meses después, en la última carta verdaderamente sustancial que le escribió a su hijo. "Ya traslado todas mis cosas a Punta del Este y me alegro [de] no tener que ver más ciertas caras –le dice en ella a Daniel–. Estoy realmente podrido de la gente y de ciertos 'amigos'".[57] Esto puede interpretarse de muchas maneras, pero parece indudable que Piazzolla estaba despejando el horizonte, ansioso por establecer una nueva rutina que le diera "espacio" para su lanzamiento definitivo en busca del prestigio internacional.

El reciente sexagenario estaba más activo que la mayoría de los jóvenes con la mitad de su edad. Dos semanas después del cumpleaños voló a Venezuela para tocar la "Suite Punta del Este" con la Orquesta de Cámara de Caracas el 2 de abril. Volvió sobre sus pasos a París y de nuevo cruzó el Atlántico para dar un concierto en el 12º Festival Musical Interamericano, que se llevó a cabo en el Kennedy Center de Washington el 10 de mayo. La orquesta fue dirigida por Guillermo Scarabino, una destacada batuta argentina que a menudo incluía "Tangazo" en su repertorio. Según el *Washington Post*, el "Concierto de bandoneón" "resultó ser el gran éxito pop de la noche"; el crítico emitió opiniones muy severas sobre el concierto, pero destacó el lenguaje corporal de Piazzolla, "más involucrado [con la ejecución] que nada de lo cual se tenga memoria".[58] Según Scarabino, el concierto fue un gran éxito. Un mes después Piazzolla le escribió para decirle: "Todavía me sigue la felicidad de haber tocado para los

americanos y vos… Recibí el casete y suena como una real grabación. Te felicito, pues suena como a mí me gusta".[59]

Hasta bien avanzado el otoño de 1981 su agenda estaba colmada. El 25 de junio apareció otra vez en el programa de televisión *Le Grand Échiquier* con la Orquesta Sinfónica de Lyon, en un homenaje al director francés Serge Baudo. Allí estrenó Piazzolla su nuevo arreglo orquestal de "Adiós Nonino", otro aporte al repertorio sinfónico, que fue muy bien recibido por los críticos.[60] En agosto fue a Grecia invitado por su nuevo amigo Manos Hadjidhakis, quien era, junto con Mikis Theodorakis, uno de los dos músicos griegos más conocidos de entonces. A comienzos del verano había sido presentado a Hadjidhakis por Georges Moustaki en la Île Saint Louis. Astor no retuvo bien su nombre. En la cena comenzó a explayarse sobre su propia música, pidiéndole a Moustaki que les hiciera escuchar algunos de sus discos. "Ese día estuvo un poco, solo un poco, egocéntrico", recuerda Moustaki. Al poco tiempo Astor vio en televisión la película *Topkapi*, con música de Hadjidhakis. (En París siempre era un ávido televidente). De inmediato le telefoneó a Moustaki preguntándole si el autor de la banda de sonido era "ese caballero con el que cenamos. ¡Es maravillosa! ¿Por qué no me dijiste nada de él?". "Porque tú no le permitiste a nadie decir una palabra ni por casualidad", le contestó Moustaki. Piazzolla y Hadjidhakis volvieron a verse en varias oportunidades (Laura lo recuerda a este último como "un hombre tierno, muy cariñoso y muy respetuoso del talento de Astor"), pero el músico griego nunca logró pronunciar bien el nombre de la obra más famosa de Astor: se refería a ella como "Adiós, Los Niños".

El punto culminante de la visita a Grecia en agosto de 1981 fue la presentación en la antigua Catedral de San Marcos, en Heraklion, en la isla de Creta. Allí Piazzolla pronunció una encantadora conferencia improvisada (en inglés) sobre la historia del tango, ilustrando diestramente una secuencia de diferentes estilos de tango con solos de bandoneón. También asistía Susana Rinaldi, la más célebre cantante de tango de su generación. Al final de su charla, Piazzolla le agradeció así a Hadjidhakis: "Gracias a ti hemos podido mostrar nuestro arte en Grecia… Volveré a este país" (y así lo hizo, en julio de 1990).

En septiembre de 1981 se fue aún más lejos hacia el este, en su primera y única visita a Israel. También esta fue consecuencia de una reunión previa ese verano, en esta ocasión con Rubén Kanalenstein, un cabalista uruguayo que residía en Israel y estaba preparando un artículo sobre Piazzolla para un periódico israelí. Kanalenstein había disfrutado mucho de sus charlas y admirado la relación de Astor con Laura; por su parte, Astor le manifestó su gran interés en visitar Israel. Los contactos que tenía Kanalenstein lo hicieron posible. Las entradas para los conciertos (13-14 de septiembre) se agotaron un mes antes. Piazzolla se presentó con la Orquesta Sinfónica de Israel dirigida por Ariel Levanon en el Auditorio Mann de Tel Aviv, con capacidad para tres mil espectadores; tocó el "Concierto para bandoneón", los "Tres tangos" y la versión orquestal de "Adiós Nonino". Dio una conferencia de prensa en el Hotel Sheraton comentando ante los periodistas que nuevamente tenía una sólida base en Europa: "Yo voy y vengo… Yo llego a Buenos Aires cada año y medio o dos".[61] También dio algunos recitales privados de bandoneón y pasó una velada nostálgica charlando con Enrique Barenboim, que había sido un renombrado profesor de piano en Buenos Aires, padre del célebre pianista y director Daniel Barenboim.[62] Kanalenstein lo llevó a recorrer la Ciudad Vieja de Jerusalén. "¡Estaba tan asombrado, tan admirado de todo, y sentía tantas vibraciones!", recuerda Kanalenstein.

Los viajes previstos para ese año aún no habían terminado. Volvió a cruzar el Atlántico, esta vez hacia Nueva York, a fin de participar en una función de gala para el Día de la Raza en el Madison Square Garden. Laura fue a despedirlo al aeropuerto. El avión ya estaba alejándose de la terminal –le contó Piazzolla a su amigo Albino Gómez en Nueva York– cuando de pronto se dio cuenta de que había puesto en las maletas partituras equivocadas. Hizo un gran escándalo, se le permitió ir a hablar con el comandante de la nave y después de un gran barullo lo dejaron bajar. Una vez que encontró la música que correspondía, se las ingenió para conseguir pasaje en un vuelo posterior; mientras se acomodaba en su asiento de primera clase, vio a su lado a una anciana cuyo rostro le pareció extrañamente familiar. Era Greta Garbo, uno de los ídolos de la pantalla en sus años mozos.

Durante toda la travesía del Atlántico se debatió preguntándose si debía o no dirigirle la palabra. Lo acobardó la timidez y además, como siempre, la Garbo quería estar sola.

La función de gala en el Madison Square Garden (domingo 11 de octubre de 1981) causó gran revuelo. Destinada a lanzar en los Estados Unidos la nueva red Univisión TV en español, fue transmitida vía satélite a veinte países de habla hispana. Jamás tuvo Piazzolla un público tan amplio, aunque esa misma tarde fue eclipsado de manera abrumadora por el cantante popular español Camilo Sesto y por José Luis "Puma" Rodríguez, el astro venezolano de las telenovelas idolatrado en toda América Latina.[63] La red Televisa de México (coauspiciante de Univisión) le pidió a Diana que cubriera la información relativa a esa función. Diana voló a Nueva York con su marido y pasó allí tres días felices con su padre. Mientras estaba en el camarín, tuvo la emoción de conocer al propio Puma en persona. Jacobo Zabludowsky, un prominente directivo de Televisa y personalidad muy conocida de la televisión, también estaba en Nueva York y Diana se lo presentó a su padre, quien no pudo resistirse a hacerle una broma, obvia para él, y solo para él: cuando Zabludovsky le dio la mano frente a su hija, él le replicó: "Yo también lo zaludovsky".

Al llegar al aeropuerto de Ezeiza en viaje desde París a fines de octubre, fue asaltado por los reporteros como de costumbre. Por entonces la versión de "Libertango" por la cantante jamaiquina Grace Jones (su título era "I'll Never See His Face Again") estaba en todas las disquerías del mundo. "El arreglo no es mío –les aclaró Astor a los periodistas–; es horrendo, pero ganaré dinero". (El disco tuvo un éxito impresionante, pese a lo cual no parece que Astor haya hecho mucho dinero con él). Había visto actuar a Grace Jones en vivo, comentó, y se había sentido muy gratificado cuando el público, frenético, pidió a gritos un bis de "Libertango".[64]

En 1981, escribió la música para *Non-Lieu*, un filme para la televisión, de Bruno Gantillon. Por fin podía conocer su nueva casa. Sin embargo, antes de que tuviera tiempo para orientarse allí, oyó decir que el filme de Carlos Hugo Christensen, *La intrusa* (que tenía

música suya), había sido prohibido en la Argentina. Con ayuda de su amigo Fernando Tesouro (que aún posee el manuscrito garabateado por Astor) hizo una declaración para la prensa denunciando a los censores. ¿Por qué no censuraban, se preguntaba allí, "el noventa por ciento de los programas mediocres e inmorales de la televisión"?[65] En un gesto bastante característico, Jorge Luis Borges, autor de uno de los cuentos en que se basó la película, emitió por el contrario una declaración respaldando a los censores.

En diciembre de 1981, Astor cruzó el río por unos pocos días para tocar con el Quinteto en el Teatro Auditorium de Mar del Plata (6 de diciembre). Nonina lo escuchó desde un palco. Más tarde, ese mismo mes, hubo otros dos conciertos en el Teatro Gran Rex de Buenos Aires (20-21 de diciembre). "La gente salió como de una hermosa fiesta", sintetizó *La Nación*.[66] Luego volvió a cruzar el estuario del Río de la Plata hacia Punta del Este para pasar la Navidad. Estaba absolutamente encantado con su nueva vivienda. "Y nadie sabe dónde queda –le informó a un periodista–, porque ordenamos a la policía que no le indiquen a nadie cómo llegar".[67]

bj) Pablo Zinger, Nueva York, 11 de enero de 2016, a pedido de MSA.

bk) Véase también "Un mensaje elíptico sobre el retorno de Jesús a la Tierra, asesinado una vez más por su lucha en favor de los humildes y personas humilladas". [Ricardo Horvath, en *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*, Buenos Aires, Colección Latitud Sur, 2006, p. 185].

bl) Mecha Gattás a PA, 17 de enero de 2016.

bm) *L'Observateur*, 19 de julio de 2014.

bn) Las canciones dan forma a *Crimen pasional*. Un ensayo sobre los estados del alma del asesino serial Eugéne Weidmann, acusado y condenado a la guillotina por matar a cinco mujeres (cifra finalmente aceptada por la Corte aunque muchos aseguran que habría sido superior). En los instantes que precedieron a su detención se encontraba en un cuartucho de hotel, donde había permanecido cuarenta y ocho horas junto al cadáver de su última víctima. Ese es precisamente el espacio en el que transcurre la trama de la obra. La crítica especializada dijo: "Astor Piazzolla puso una partitura que es un vendaval, un remolino con pausas efímeras, tanto como para que la turbulencia vuelva a desencadenarse locamente una y otra vez. Jairo se montó a la música con una fuerza desconocida en él, mostró los dientes como un gato acosado, largó con furia la catarata de texto, tensó el cuerpo con la energía de un bailarín oriental y rodó como un trompo demencial por el escenario […] *Crimen pasional* estuvo en sintonía con ese estado meteorológico. En la Sala Casacuberta se olía a sangre. Ningún efecto especial. Solo el talento necesario para estar a la altura de una naturaleza furiosa". Pablo Zunino LN. Véase http://www.jairo.com.ar/biografia/1990-a-2003/. Los músicos fueron: Oscar Cardozo Ocampo, Zurdo Roizner, Adalberto Cevasco.

bo) Carlos Franzetti a MSA, comunicación personal, 25 de mayo de 2016.
bp) Escribió “Mar del Plata 70,” una obra que Piazzolla dedicó a su amigo de infancia, Jorge Raúl Lombardo, quien había sido intendente del Partido de General Pueyrredón (1963-1965). Lombardo nació en la misma casa en la cual nació Piazzolla, un mes antes (febrero de 1921).
bq) “Campero” es una milonga sureña dedicada al padre de Piazzolla. “Acentuado” y “Compadre” reflejan ambas la música urbana de Buenos Aires. Percusión y cadencias nos llevan a la improvisación de Piazzolla en el bandoneón y nos acercan al tango. “Tristón” es un tributo a los chicos que murieron en la Guerra Civil de Nigeria. La música es una canto fúnebre compuesto por Piazzolla después de mirar un documental sobre dicha guerra.
María Isabel Siewers: http://www.isabelsiewers.com.

Tiburones y conciertos
1981-1985

"Fue algo así como terminar con eso de que no se puede ser profeta en la tierra de uno".

ASTOR PIAZZOLLA al ser nombrado "Ciudadano Ilustre de la Ciudad de Buenos Aires",
Clarín, 3 de abril de 1986

Punta del Este

"Punta", como la llaman lugareños y veraneantes, es un lugar apacible. Sus barrios residenciales, rodeados por grandes bosques de pinos, eucaliptos y mimosas, se despliegan en abanico por detrás del punto en que el Río de la Plata vuelca sus aguas en el océano Atlántico. La ciudad creció en forma espectacular en la década del setenta, cuando se construyeron a lo largo de la costa numerosos edificios de departamentos de gran altura, y desde entonces pasó a ser cada vez más el lugar escogido para las vacaciones por argentinos y uruguayos de buena situación económica. La colonia veraniega argentina es allí muy grande. La casa de Piazzolla, llamada Chalet El Casco, ocupa un terreno de 3315 m² –más tarde se lo agrandó y la quinta fue rebautizada "Al Sur"; hoy se llama "Indiana"–, y está situada en el Barrio del Golf, a cinco o seis cuadras de la playa y a una o dos del hoyo 16 del más antiguo campo de golf de la zona, el del Cantegril Country Club. Para comprar esta propiedad Piazzolla tuvo que pedir prestado mucho dinero. El vendedor, Gustavo Magariños, que era entonces embajador uruguayo en Bélgica, estipuló entre las condiciones del contrato que Piazzolla diera un recital como parte de pago. La deuda fue saldada a fines de la década del ochenta.

A partir de ese momento, Astor pasó en "Punta" casi todos los veranos; Uruguay se convirtió en su domicilio habitual. Según su amigo "puntaesteño" Fernando Tesouro, su amor por este lugar era "indescriptible", y el propio Astor lo destacaba a menudo en las entrevistas. Uno de los motivos por los cuales le gustaba tanto Punta del Este era que le hacía acordar a la tranquila Mar del Plata de su

juventud, antes de que fuera dominada por “la locura de los teatros y la vida nocturna y los restaurantes con grandes colas”, como le dijo a un periodista en 1986.[1] Su espesa arboleda le recordaba la quinta de sus abuelos Manetti. Además, Laura nos cuenta que valoraba mucho la atmósfera cordial del lugar, la manera en que los lugareños lo saludaban con un simpático “Don Piazzolla, ¿cómo le va?”.

Cuando los dueños no estaban, la casa era atendida por los caseros, Ana Corbo y Federico Fernández. Astor solía telefonearles desde el exterior. Si llegaba algún telegrama en francés, ellos lo llamaban a París y le leían el contenido letra por letra. “Como patrón, no hay palabras para decir”, afirma Federico, y Ana agrega: “Fue más que un patrón, un amigo”. Piazzolla era generoso con ellos; les regaló un televisor color, una heladera, una cocina nueva y un automóvil al que a veces le llenaba el tanque de combustible para que Ana y Federico fueran a Minas, el pueblo del que procedían ambos. Su generosidad se hacía extensiva también a otras personas; cuando hizo construir un nuevo garaje, además de la paga retribuyó a los albañiles con un asado.

“Le hacía mucho bien desconectarse de todo y disfrutar”, señala Laura. La rutina veraniega de Astor era sencilla. Recobró su amor por andar en bicicleta y hacía extensas recorridas matutinas por las calles arboladas. A veces Laura se encontraba con él en un punto intermedio del recorrido y Astor comenzaba a festejarla dando vueltas con su bicicleta en torno de ella. Iban bastante al cine. Astor componía durante el día (nunca de noche) y alternaba sus largas horas al piano con caminatas por el amplio jardín, del cual estaba orgulloso: cuando venían visitas las llevaba al obligatorio *tour* de inspección. Escuchaba mucha música, sobre todo clásica (Beethoven, Bartók, las grabaciones de Rubinstein) en el gran aparato de alta fidelidad del living, y al igual que en París, era un ávido televidente –según Laura, nunca se perdía un noticiero–. La playa no le atraía demasiado, aunque a veces se iba a caminar por ella. Más le gustaba deambular, con frecuencia en compañía de Federico, por el denso bosque que se extendía por detrás de la propiedad. Kico Salvo, que también solía estar presente en esas incursiones, observó la puntería impresionante que tenía Astor para

tirarle piedritas a cualquier bicho, insecto o una fruta caída en el piso. Lo maravillaba, asimismo, la precisión con que lanzaba piedras chatitas y su pericia para "hacer patitos" a ras del agua, talento que ya había observado cuarenta años antes su amigo marplatense Roberto Pansera.

En el Chalet El Casco siempre había varios perros. A Astor le encantaba jugar con ellos en el jardín. Todos los años les daba como regalo de Navidad un pollo entero a cada uno. Dos de los perros, Sunny y Zum, se quedaban en Punta del Este todo el año. (Zum tenía en parte genealogía de doberman y una vez arrastró a Astor casi veinte metros por la playa antes de que este soltara la correa). Ritchie, un terrier, era muy delicado para soportar los viajes a París y con el tiempo se lo regalaron al joyero porteño Ricardo Saúl y su esposa Marta. Este matrimonio había hecho amistad con los Piazzolla a fines de los años setenta y más tarde compraron un departamento en Punta del Este. La perra Windy, que ya ha aparecido en nuestra historia, iba a veces a París y otras veces se quedaba en Buenos Aires con los Saúl o con la amiga de Laura, Lydé Mirelmann; Windy estaba con ella en junio de 1986 cuando fue convocada al Valhalla –la morada del alma de los héroes después de la muerte, según la mitología nórdica– de los perros, hecho que provocó la siguiente efusión emocional de Astor en una carta dirigida a Daniel:

> Estoy pasando por un momento jodido (Laura y yo). Se nos murió nuestra Windy, y jamás pensé que iba a sufrir tanto… Tenía casi diez años. Me dio mucha felicidad y suerte. Eso te pasa cuando un bichito de estos te quieren. Realmente es un golpe muy jodido, y me costará reponerme de este dolor. Si sos tan amable te rogaría que llames a Laura cuando llegue a Buenos Aires, se queda entre el 22 y el 30 de julio. Llamala (hacelo por mí) diciéndole que te enteraste [de] lo que le pasó a Windy… No es una orden. Si querés. Si no, amigos como siempre. Decile a Diana que termine pronto el libro, que aquí hay interés.[2]

Windy fue reemplazada por Flora, otro yorkshire terrier. Astor le puso como apodo "Mumuki", nombre con que solía llamar a Laura y

con el que bautizó también una composición suya de 1986.

Aunque de tanto en tanto Astor concurría a algún restaurante del lugar (como el Lutèce, no muy lejos de su casa), la mayor parte de su actividad como anfitrión transcurría en el hogar. Los días en que invitaban a comer, estaba en su salsa en la cocina y seleccionaba los vinos. En esas reuniones no acostumbraba tocar el bandoneón; si había algún músico presente, quizás habría alguien que tocara el piano. Lydé Mirelmann recuerda las improvisaciones en piano y bandoneón que formaban Astor y la talentosa cantante y compositora Eladia Blázquez. En ocasiones las visitas jugaban a las cartas, pero Astor prefería el Scrabble; era raro que fuera vencido en las feroces discusiones que habitualmente acompañan ese juego. Eladia Blázquez recuerda que en tales ocasiones, cada vez que le imploraba a Astor "Dame la revancha", él se negaba sistemáticamente, y ponía buen cuidado en abandonar el juego cuando llevaba muchos puntos de ventaja.

La mayoría de los invitados al Chalet El Casco eran de Buenos Aires: Atilio e Inés Talín, José Bragato, el abogado Víctor Sasson. Víctor Oliveros fue tres veces, y Donna Caroll por lo menos una (aunque sin su marido, Oscar López Ruiz). Cuando Pipo Mancera (uno de los habitantes veraniegos de "Punta") enviudó a mediados de los años ochenta, iba a comer con los Piazzolla varias veces por semana. Eladia Blázquez y su amiga Cristina Justo, que solían pasar el verano en "Punta", eran recibidas con frecuencia. Astor había hecho amistad con Eladia a mediados de los años setenta y tenía una gran admiración por su obra. Llegó incluso a autorizarla a que pusiera letra a "Adiós Nonino", lo cual hasta entonces había sido para él un riguroso tabú. Muy nerviosa, Eladia le hizo escuchar su versión, que había llevado grabada en un casete: "Lo escuchó, y empezó a abrir los ojos, y yo noté una ligera humedad en sus ojos, de emoción… y me estaba dando el OK a la letra".

Adiós Nonino…
qué largo sin vos será el camino…
y mi adiós… a tu amor,

tu tabaco y tu vino…

Astor no se rodeó de un círculo muy amplio de nuevos amigos puntaesteños. Veía poco a Carlos Páez Vilaró, por ejemplo, aunque de vez en cuando se encontraban cuando ambos salían de compras (“Esta es una amistad de supermercados”, bromeó el afable pintor). Veía con más frecuencia al escribano y político local Fernando Tesouro, quien se hizo cargo de muchas de sus operaciones comerciales, incluida la compra de la casa y la formación de una empresa (“Libertango Limitada”) en 1983, después de que Piazzolla se afiliara a la SACEM en Francia. Por cierto que no eran dos extraños. Tesouro, entre sus otras ocupaciones, era cantor de tango y se había presentado en televisión e incluso grabado algunos temas, conoció a Piazzolla en la época del 676, y en los años ochenta acompañó al Quinteto en un par de las giras por el Brasil. En cierto sentido actuaba como uno de los “filtros” de Astor, aunque al respecto considera que era menos eficaz que la “implacable” Laura. Astor solía conceder sus entrevistas a los medios de prensa o a la televisión en la casa que tenía Tesouro en la avenida Buenos Aires.

Jorge Herrera –médico cirujano plástico de excelencia, vecino y amigo del periodista Bernardo Neustadt– conoció a Piazzolla en la casa de Neustadt, “La Soñada”, en La Barra, Punta del Este. Se hicieron muy amigos y Piazzolla lo invitaba siempre a comer a su casa. Piazzolla tenía un *freezer* lleno de pescado. “Recuerdo una mañana –nos cuenta el doctor Herrera– en que él vino a casa en una motito, porque yo me había olvidado un suéter la noche anterior en su casa. Fue muy gracioso. Era una persona adorable, divertida, franca, una persona normal, simpático, sencillo, nada grandilocuente en su estilo o expresión, para nada. Una persona total y absolutamente normal. Esa pequeña anécdota lo refleja en cuerpo y alma. Más tarde, me consultó profesionalmente por un problema que tenía: las bolsas debajo de sus ojos que luego le operé. Fue mi paciente, muy buen paciente. Valoro mucho nuestra larga amistad. Con pena, lo recuerdo tanto, y me emociona mucho”.br

En el Chalet El Casco no se estimulaban las visitas informales, pero

siempre había excepciones. A comienzos del verano de 1988, llegó a la casa una carta escrita por Marcelo Nisinman, un adolescente que admiraba a Piazzolla y que en ese momento estaba aprendiendo a tocar el bandoneón. Laura lo llamó por teléfono al día siguiente y lo invitó a que los visitara; Astor charló con él durante dos horas sobre la grandeza de Bach y el pianista Glenn Gould, así como sobre la necesidad de estudios formales para los músicos. Nisinman quería estudiar composición. Piazzolla se comprometió a encontrarle un buen maestro y lo hizo en Buenos Aires un par de meses más tarde. Entre él y la familia Nisinman, cuya casa en el barrio de Caballito visitó algunas veces en los dos años siguientes, nació cierta amistad.

Si bien Piazzolla le había dado la espalda por el momento a Buenos Aires, la verdad era que necesitaba tener allí una base de operaciones. En 1981 vendió su departamento de Avenida del Libertador 4854, 13º A a su representante Atilio Talín y compró uno en un quinto piso a pocas cuadras, en el 4408 de la misma avenida. Como dice Daniel (quien casi nunca fue por ahí), más que una casa era una estación de paso. Mientras Nonina vivía, Astor continuó yendo a Mar del Plata con la mayor frecuencia posible. Más adelante, solo pasó allí algunos fines de semana, a veces con Laura y otras con algún integrante de la vieja "barra", como Víctor Oliveros o Kico Salvo, quien tenía un departamento propio en la ciudad.

Lo que más le dio "Punta" a Astor fue la posibilidad de pescar tiburones. El primer verano que pasó allí se fue al muelle a buscar a Dante Rinaldi, quien hacía excursiones de pesca para turistas. Hijo de un ex intendente de Punta del Este, Dante había realizado ese oficio durante veinte años y era un experto en la materia. Cuando Astor tomó contacto con él, tenía sus reservas ya tomadas y al principio solo pudo llevarlo en la lancha junto con otro cliente. A Astor esto no le gustó mucho y decidió pagarle a Dante lo suficiente como para que lo llevara a pescar solo. En total, llegó a recoger con él entre doscientos y trescientos tiburones. En el pasado, no había tenido muchas ocasiones de pescar tiburones embarcado; Dante le enseñó cómo debía preparar la carnada y manejar las cañas. Astor fue un excelente alumno, uno de los mejores, declaró Dante más adelante.[3] Normalmente se iban por

seis o siete horas tres veces a la semana, buscando las aguas de la isla de Lobos, a unos siete kilómetros de la costa, donde la gran colonia de lobos marinos atraía a tiburones de todo tipo. Astor solía tirar hasta cuatro cañas a la vez. Los tiburones capturados eran fileteados para consumo de los perros de El Casco y los huesos de sus mandíbulas adornaban el jardín.

El cliente de Dante pronto se transformó en su amigo. Astor hacía frente sin problemas a las exigencias físicas que planteaba ese deporte. "Astor nunca estaba cansado. Nunca –recuerda Dante, pero agrega–: Después… [andaba] medio rengo". Era consciente de que la gente lo consideraba a Astor un tipo de pocas pulgas, pero con él siempre era "un tipo tranquilo, jodón, pero tranquilo". Sin duda, Astor lo tenía a Dante de confidente. Una vez le dijo: "Tengo plata para vivir, y quiero venirme para Punta del Este del todo, y componer acá". Era solo una expresión de deseos. "Yo estoy enamorado de Laura, Laura es mi amor", le manifestó más de una vez. Cuando se producían momentos de tensión en la pareja, Dante siempre lo sabía. Astor lo recompensó con generosidad: le regaló un equipo de sonar para detectar la presencia de peces y nuevas cañas de carbono de origen japonés. Sin embargo, también tuvo que cargar con su pequeña cruz en estas excursiones de pesca: Dante tenía un fornido asistente llamado Kito Albornoz que nunca daba en la tecla con su nombre y le decía "Castor Piazzolla". Una de las tareas de Albornoz consistía en echarle encima a "Castor" baldes de agua fría para aplacar el ardiente calor del verano.

Habitualmente se iban de mañana en una de las dos lanchas de Dante –el *Dante A. F.* (abreviatura de su hijo Alfredo Francisco) o el *Renata* (nombre que ya tenía el bote cuando Dante lo compró, y, como todo buen marino, sabía que no debía cambiarlo)–. Astor acostumbraba pedirle que preparara unos mates ("¡Que le gustaba tomar mate!", exclama Dante) y más de una vez los tiburones aparecían justo en ese momento. Astor tenía un gran respeto por la pericia de Dante como pescador, pero a veces pretendía poseer mayores conocimientos en la materia. Uno de los muy raros inviernos en que fue a Punta del Este, le pidió a Dante que salieran de pesca,

diciéndole que había descubierto que a los tiburones les gusta el agua fría. Dante sabía perfectamente que eso no era cierto. Ese día pescaron un congrio de gran tamaño, pero ningún tiburón.

Al parecer, la pesca del tiburón satisfacía cierta profunda necesidad existencial de Piazzolla. “Todas las broncas que tengo adentro me las desquito con el tiburón…”, le comentó a un periodista en 1983, añadiendo que a veces se zambullía desde la lancha y nadaba, lo cual para Dante era una locura.[4] “Astor, ¿cómo te animás?”, le preguntó una mañana Eladia Blázquez, cuando unas amenazantes nubes de tormenta aparecían sobre el océano; “Yo me muero de susto”. “No, no –le contestó él–, en esto no hay que tener miedo”. Llegó a decir que las excursiones de pesca eran su inspiración musical. “A veces, pienso una obra completa –le confesó a Diana–. Hasta que siento cerca un tiburón”.[5]

De vez en cuando, Laura iba con él y se ponía a pescar corvinas. En caso contrario lo dejaba en el muelle mientras él cantaba alegre alguna disparatada melodía italiana de su propia inventiva. Cuando Laura lo venía a recoger al final del día, el ritual incluía comprar el diario en un quiosco de la avenida Gorlero (la calle principal de “Punta”) antes de ir a la casa. A veces, Astor invitaba a algún amigo para que lo acompañara. Víctor Sasson era uno de los que siempre se negaba; Eladia Blázquez solo lo acompañó en excursiones cortas. Fernando Tesouro fue varias veces sin gran entusiasmo, y nunca dejó de observar la euforia que le provocaba a su amigo cada vez que pescaba un tiburón. Las veces que fue Pablo Ziegler se la pasaron charlando: planes, inquietudes, “grabadoras, productores, *managers*”. José Bragato se contentaba con pescar peces chicos; pero estaba admirado del vigor de Astor: “Era marinero de alma –dijo–; mientras yo vomitaba, él comía”. (A Astor le encantaba ver que a sus amigos el mar los mareaba). En una ocasión, recuerda Bragato, Astor desembarcó con una variedad de tiburón que tenía dos órganos sexuales y le pegó un palazo en la cabeza, diciendo: “¡Mirá vos, yo tengo uno y no me sirve, y este tiene dos!”.[6]

Uno de los compañeros más asiduos en las incursiones por isla de Lobos era Daniel Rabinovich, integrante de Les Luthiers, el grupo

musical-humorístico argentino tan popular en toda América Latina. Rabinovich había pasado sus vacaciones en Punta del Este desde chico. La primera vez que lo escuchó a Piazzolla fue en el 676, y luego lo encontró sentado en la misma mesa en 1975, en una comida en San Pablo. Rabinovich ya era un pescador avezado, pero la pesca del tiburón era una novedad para él y Astor lo instruyó debidamente. En sus expediciones mantuvieron charlas muy enriquecedoras o "más [bien] monólogos de Astor", aclara Rabinovich, quien disfrutaba mucho de la experiencia. Hablaban "de tango, de cantantes, de anécdotas de viaje, de momentos de actuación, de Debussy, de Ravel…". Rabinovich tenía veinte años menos que Astor y era mucho más corpulento, pero sentía que aquel "lo triplicaba en fuerza".

Una vez Kico Salvo le preguntó a Astor por qué razón tenían que ultimar a los tiburones. "Estos bichos son malos –fue la respuesta–, por eso no tengo remordimiento en matarlos, son malos…". Sin embargo, no sería raro que en este tema actuara a la defensiva. Nicholas Tozer, entonces periodista de *The Buenos Aires Herald*, recuerda que una tarde de verano de fines de los años ochenta escuchó una conmoción en la recepción de la planta baja del edificio; fue a ver qué pasaba y se encontró a Piazzolla protestando con vehemencia por un artículo publicado poco tiempo atrás, en el cual se censuraba la pesca del tiburón por criminal. "Me dio una filípica", comenta Tozer. La furia de Astor solo se aplacó cuando un joven empleado del *Herald* se le aproximó y le dijo: "Maestro, ¿le puedo pedir un autógrafo?".

La diplomacia cultural y dos galardones

Entre las tareas que ocuparon a Piazzolla durante su primer verano en el Chalet El Casco estuvo la composición de "Le Grand Tango", una obra para chelo y piano de diez minutos de duración, por encargo de Efraín Paesky, director de la División de Música de la OEA, y dedicada a Mstislav Rostropovich, a quien le envió la partitura. Rostropovich no sabía nada de Piazzolla por aquel entonces y no le dio importancia a la obra durante varios años.[7] Escrita en forma ternaria, esta presenta todos los rasgos característicos de Piazzolla: ajustada construcción, fuerte acentuación, tensiones armónicas, inspiración melódica,

complejidad rítmica, todo lo cual se pone en evidencia al comienzo en los violentos rasguidos del chelo. Su tono tierno y a la vez profundo, sobre todo por el despliegue de la sinuosa línea melódica del chelo en la reflexiva sección intermedia, se torna más complejo y profundo en su gama emocional hacia el final. Con su intrincada yuxtaposición de ritmos pujantes y de fragmentos melódicos desgarradores, es quizá la música más emocionante que escribió Piazzolla, una obra maestra. Astor estaba ansioso por que Rostropovich la interpretara, pero la oportunidad recién se presentó ocho años más tarde, cuando Rostropovich, "sorprendido por el gran talento de Astor" después de haber mirado la pieza, resolvió incluirla en un concierto. Introdujo algunos cambios en la parte del chelo y quería que Piazzolla los escuchara antes de tocarla. Por tal motivo, en abril de 1990 la ensayó con la pianista argentina Susana Mendelievich en una sala del Teatro Colón, mientras Piazzolla lo instruía cordialmente al maestro sobre el estilo tanguero: "Sí, tan-go, tan-go, tan-go". Los dos hombres simpatizaron de inmediato.[8] Mendelievich afirma que fue "como si Rostropovich hubiera tocado tango toda su vida". La conversación entre los dos fue maravillosa, está grabada, hablaban en inglés. Slava había llevado su Pietro Guarneri. En una interrupción, dijo que quería tomar café con leche con medialunas. No cerró el lounge del Colón con llave, y Astor estaba desesperado, "es un Guarneri, es un Guarneri", repetía, y Laura fue a buscar al traspunte que era siempre el mismo, para pedirle que cerrara con llave. Cuando Astor se lo comentó a Rostropovich, él dijo: "Está asegurado". Y Astor pensaba: "Por más asegurado que esté, es un Guarneri".bs

"Le Grand Tango" tuvo su estreno mundial en Nueva Orleans el 24 de abril de 1990. La pianista fue Sarah Wolfensohn. Tres días más tarde, ambos la volvieron a tocar en el Gusman Cultural Center de Miami.bt Rostropovich tocó "Le Grand Tango" en el Teatro Colón de Buenos Aires, en julio de 1994; el pianista fue Lambert Orkis. En época más reciente, el chelista Yo-Yo Ma dijo que "Le Grand Tango" era una de sus "obras favoritas" y alabó su "inextricable sentido rítmico… [su] total libertad, pasión, éxtasis".

Pero Astor también necesitaba un descanso. En diciembre, pocos

días antes de partir para Buenos Aires a fin de presentarse en los conciertos del Gran Rex, sufrió una pérdida parcial de la visión, que era casi con certeza el producto de una isquemia cerebrovascular transitoria. Aunque recobró por completo la vista prácticamente enseguida, el episodio fue un toque de alerta, y le recordó que no debía descuidar su salud. El resto de ese verano desarrolló muy poca actividad. A comienzos de abril de 1982, él y Laura hicieron un breve viaje a Paraguay, donde celebraron en una ceremonia su matrimonio civil, como ya habían hecho en París.

El mes de abril de 1982 fue particularmente dramático. La Argentina entró en guerra con un país extranjero por primera vez en más de un siglo. Al igual que muchos de sus compatriotas, Piazzolla al principio recibió con entusiasmo la reposesión de las Islas Malvinas. En el curso de una maratón televisiva donó uno de sus bandoneones como contribución al esfuerzo bélico.[9] Un día después de capturar las islas, un grupo de quinientos efectivos argentinos dominaron a un puñado de infantes de marina británicos en la lejana isla Georgia del Sur. Inspirado por esta valerosa hazaña, Piazzolla dedicó una de sus obras recién escritas al victorioso comandante, el capitán Alfredo Astiz, y a sus hombres. No tenía la mínima idea de las funciones que había cumplido Astiz durante la dictadura. Su médico y amigo Marcos Asensio, al enterarse de esa dedicatoria, se negó a salir a comer con él en señal de protesta. Piazzolla suprimió entonces la obra de su repertorio, aunque no la eliminó por completo, ya que más tarde la utilizó para la música de la película *Tangos: el exilio de Gardel*.[10]

El Quinteto estaba a punto de partir para otra gira europea. Piazzolla quería que sus músicos ensayaran en algún lugar público –costumbre que sería la norma durante el resto de los años ochenta–. Debido a la guerra, la gente concurría muy poco a los espectáculos y el Teatro Regina estaba libre. Atilio Talín le sugirió a Astor que invitara al cantante Roberto “El Polaco” Goyeneche; Astor estuvo de acuerdo y escribió con gran fervor algunas obras nuevas para el veterano cantante, lamentablemente ya tristemente disminuido; además, invitó a Horacio Ferrer y a Eladia Blázquez para que se sumaran al esfuerzo. Goyeneche probablemente ni siquiera echó una

mirada al material que se le envió; llegó al primer ensayo con visible nerviosismo. Piazzolla captó la situación al instante y, en un gesto de gran sensibilidad, se dirigió a él en estos términos: "Polaquito, quedate tranquilo… ¿Qué querés hacer? ¿Querés hacer lo tuyo? 'Che bandoneón', 'Garúa', lo que vos quieras, 'La Balada…'". El repertorio escogido fue totalmente tradicional, sin embargo, al cantar el clásico de Discépolo, "Cambalache" (1935), Goyeneche deslizó una improvisada alusión a la primera ministra británica Margaret Thatcher, que entonces era vilipendiada en forma pintoresca por la prensa argentina. Al público le encantó.

Para Atilio Talín, las funciones del Regina fueron "el éxito de la temporada". Contribuyeron, sin duda, a que la más famosa tanguería de Buenos Aires, Caño 14, quedara casi vacía, y aun tuviera que cerrar sus puertas una noche, como recuerda Jorge Göttling. (Al poco tiempo las cerró para siempre). Por su parte, Kico Salvo no podía olvidar la imagen de Goyeneche en mangas de camisa en el frío camarín, bebiendo un vaso tras otro del whisky barato que él prefería. Sin embargo, durante las dos semanas de actuación en el Regina la confianza de Goyeneche fue en aumento. "Roberto, ¿sabés qué me preocupa? –le preguntó Astor al terminar el último espectáculo–. Que si vos y yo nos morimos no queda nadie del tango…".[11]

Los países de la Comunidad Europea dieron su apoyo a Gran Bretaña en la Guerra del Atlántico Sur, en tanto que el Brasil, en consonancia con su tradicional política exterior, se mantuvo decididamente al margen. Como parte de una campaña de "diplomacia cultural", el Ministerio de Relaciones Exteriores argentino (donde Mario Corcuera Ibáñez, el viejo amigo de Piazzolla, se desempeñaba como director de Asuntos Culturales) invitó al Quinteto a dar una serie de conciertos en Italia, Portugal y el Brasil. Como de todos modos el Quinteto estaba por partir para Europa, pues ya tenía compromisos en Alemania, Francia y España, Piazzolla aceptó la propuesta.

Cuando los músicos llegaron a Roma para iniciar la ofensiva diplomático-cultural –que Oscar López Ruiz describe de un modo excepcionalmente vívido y pleno de humor en sus memorias–, la guerra ya había concluido.[12] La "ofensiva" comenzó mal; los músicos

fueron alojados en un hotel de baja categoría cerca de la Piazza di Spagna. El agregado cultural argentino llegó tarde para recibirlos, haciéndose acreedor a una severa reprimenda de Piazzolla. Durante el concierto realizado en el Teatro Sixtina, el embajador argentino le preguntó a Astor si necesitaba algo. "Sí –replicó él–, nos haría falta un agregado cultural".

Después de la presentación en el Teatro Lírico de Milán, con un público exiguo pero entusiasta,[13] Aldo Pagani persuadió al Quinteto para que se presentara en un concierto bien pagado en Santa Margarita, cerca de Portofino. Allí Pablo Ziegler descubrió que el piano estaba en condiciones lamentables. Pagani recurrió al gerenciamiento directo: "Acompáñenme" –les dijo a Ziegler y López Ruiz–, vamos a conseguir un piano", y desaparecieron los tres. Piazzolla estaba cada vez más intranquilo cuando de pronto Ziegler reapareció metiéndose en el vestíbulo del hotel con una ruidosa motocicleta, con la que estaba remolcando un pequeño piano de cola. Fue un preludio surrealista del exitoso concierto.

En Portugal, próxima etapa de la gira, el agregado cultural argentino les prestó a los músicos la atención debida, alojándolos en un hotel de primera clase y llevándolos a conocer Lisboa y Estoril. Pero hubo otro inconveniente: Astor se lastimó seriamente un dedo de la mano en el baño del hotel con un clavo oxidado. Esa noche, mientras comían, el embajador argentino dijo que suponía que, debido a esa lesión que lo incapacitaba, Piazzolla querría regresar de inmediato a la Argentina. "¡De ninguna manera! –exclamó Astor–. ¡Mañana vamos a tocar, y lo vamos a hacer mejor que nunca!". No había estado jamás en Lisboa y le dijeron que no esperara tener un público multitudinario. Asistieron cinco mil personas y tuvo que hacer cinco bises.

El objetivo final de la acometida diplomático-cultural era el Brasil. Cuando el 3 de julio el avión que trasladaba al Quinteto llegó a Río de Janeiro, la población brasileña íntegra estaba pegada al televisor, viendo el partido entre el Brasil y la Argentina por la Copa del Mundo de 1982, que se estaba jugando en España (donde el Quinteto había tocado una o dos semanas antes). Para el momento en que el vuelo de

cabotaje llegó a Brasilia, el partido había terminado con el triunfo del Brasil. El funcionario de la embajada que acudió a recibir al Quinteto decidió llevarlo al hotel en un automóvil sin placa diplomática, por temor a que la euforia de los brasileños se volviera contra los visitantes argentinos. No obstante, el concierto realizado al día siguiente en el Teatro Nacional transcurrió sin incidentes, y luego el Quinteto voló a San Pablo, donde llegó el día en que el Brasil jugaba con Italia (5 de julio). Esta vez el Brasil perdió en un partido particularmente emocionante. "¡Viva Italia!", gritó una y otra vez Piazzolla desde la ventana de su cuarto de hotel. "Pocas veces lo vi divertirse tanto", afirma López Ruiz. Al día siguiente, en el concierto, estaba casi afónico.

Así terminó su contribución a la "diplomacia cultural" argentina. Sin embargo, nunca dejó de ser un embajador más eficaz que la mayoría de los diplomáticos. "Tanto mis músicos como yo tenemos muy claro el compromiso que significa salir al mundo y decir 'somos argentinos'", declaró poco después.[14]

El resto de 1982 siguió pautas más convencionales; Piazzolla dividió su tiempo entre el Quinteto y sus obras sinfónicas. En julio fue a Mendoza (camino a Chile, donde asistiría a algunos conciertos en los que se tocaría su música) a fin de presentar el "Concierto para bandoneón" con la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Córdoba, dirigida por Guillermo Scarabino, y fue muy aclamado.[15] Merece mencionarse otra presentación de mediados de 1982. El martes 17 de agosto, en la ciudad de Córdoba, una multitud de jóvenes, que por una reciente disposición del gobierno provincial tenían libre acceso a la galería del Teatro San Martín, se encontraron con que todas las butacas estaban ya ocupadas. Piazzolla se encargó personalmente de que les dieran butacas vacías en otros lugares del teatro,[16] gesto que fue fuertemente aplaudido.

A comienzos de octubre, Piazzolla tocó el "Concierto para bandoneón" en Puerto Rico, con la orquesta local dirigida nuevamente por Scarabino.[17] Al poco tiempo hubo otra rápida gira por el Brasil, y luego un momento histórico: la primera visita del Quinteto a Japón, donde dio unos pocos conciertos en Tokio (en esta oportunidad no

recorrieron las provincias japonesas). A fines de noviembre, Piazzolla hizo su primer y único viaje a Cuba, para presentarse en el décimo festival del movimiento musical Nueva Trova con Alberto Cortez como vocalista.[18] Desde La Habana le envió una postal a Diana, que estaba en México: "Tuvimos un éxito fabuloso… Nos quieren mucho todos", escribió. También le dijo que había ido a escucharlos el padre del Che Guevara.[19] Roberto Todd recuerda la visita de Piazzolla a Cuba. Cuba pagaba todos los gastos, por lo cual, los artistas –que no cobraban un honorario– tenían que tocar en Varadero y en La Habana. Todd no puede olvidar la imagen de Ernesto Guevara Lynch, junto a su nueva esposa cubana, acercándose al grupo en el cual Piazzolla y otros hablaban. Piazzolla le preguntó por Aldemaro Romero, y cuando Guevara le dijo que el gobierno de Venezuela había creado una orquesta filarmónica especialmente para Romero, Piazzolla le contestó en voz muy baja: "Jamás se me hubiera ocurrido pedir algo así al gobierno argentino".bu Atilio Talín, que acompañó a Piazzolla en ese viaje, recuerda que su verdadera reacción ante Cuba fue mucho menos eufórica y que no quedó bien impresionado por la forma en que lo recibieron las autoridades cubanas. Un periodista cubano, satisfecho al ver que Piazzolla describía su música como "revolucionaria", le preguntó: "¿Usted expresa con su música lo que no puede decir en Argentina?". A fin de impedir alguna respuesta provocativa de Piazzolla, Talín intervino y dio por finalizadas las preguntas.

A principios de diciembre estaba de regreso en Buenos Aires, donde convocó a la prensa para presentar a un joven director cinematográfico alemán, Peter Keglevic, para cuya película *Bella Donna* escribiría la música. Ambos proyectaron un video con fragmentos del filme.[20] Piazzolla cumplió con ese encargo trabajando las dos semanas siguientes en el Chalet El Casco, donde rápidamente se reincorporó a su rutina veraniega, aunque no pudo impedir por completo el asedio de los periodistas. Uno de estos lo encontró andando en motocicleta por una calle arbolada, en bermudas y con una gorra, y muy tostado por el sol.[21]

A mediados de ese mes hizo un rápido viaje a Mar del Plata para ver a su madre, que estaba gravemente enferma. Además, tocó con el

Quinteto en la Avenida 9 de Julio frente al Obelisco, en un recital grabado tanto por la televisión suiza como por la francesa.[22] Fue apenas un breve interludio de su veraneo en Punta del Este, pero poco después hubo otro más serio, aunque previsible: el último día de 1982 murió Nonina.

Tenía ochenta y cinco años. Después de la muerte de Nonino, había abierto un quiosco donde vendía artículos de librería y juguetes. En 1973 se desprendió de la casa de la calle Alberti y compró un pequeño departamento en Avellaneda 3013. Uno de sus amigos, Juan Mastropasqua, nos cuenta que no era "de ninguna manera consciente de que tenía un hijo genial" hasta sus últimos años, cuando "empezó a ser, no una figura ni mucho menos, pero ser la mamá de Piazzolla era algo que tenía su peso". En 1972, Nonina manifestó: "Yo lo único que le reprocho es que todavía no me haya dedicado un tango".[23] Astor no lo hizo: no existe un "Adiós Nonina". Con más de ochenta años, Nonina seguía haciendo sus prolongadas caminatas habituales. Era notable cómo le mejoraba el ánimo cada vez que Astor iba a visitarla (en general, dos veces por mes, cuando estaba cerca). En su último año de vida la mente comenzó a fallarle. "¿Te soltaron ya de la cárcel?", le preguntó una vez a su hermana Argentina. "Sí, hace poco", le contestó esta para seguirle el juego. En sus últimos meses, los sobrinos Bertolami se la llevaron a vivir con ellos; Egnio era particularmente solícito, y su esposa Nelly a menudo se quedaba hasta tarde conversando con Nonina y admirando su carácter alegre y su prodigiosa memoria. Sin embargo, escribió "Nonina", partitura que con gran sorpresa encontró Daniel Piazzolla últimamente, y dio a su hijo Daniel "Pipi" Piazzolla, para que la interpretara.[bv]

El esposo de Argentina, el "tío Ercolino", un hombre de muy buen corazón, tomó a su cargo la organización del funeral. Daniel Piazzolla había llegado días atrás con su esposa Lalla y sus dos hijos para pasar el Año Nuevo con sus parientes políticos en Batán, una pequeña localidad cercana a Mar del Plata. Era normal que le hiciera una visita a la abuela en Año Nuevo; esta vez tuvo que asistir a su entierro. El tío Ercolino era un mar de lágrimas. Astor y Laura volaron desde Punta del Este para asistir al sepelio en la bóveda de la familia (el 2 de enero

de 1983) y se volvieron enseguida;[24] la brevedad de su visita despertó comentarios desfavorables en algunos parientes. Sin embargo, Astor estaba profundamente conmovido por la forma en que sus primos habían atendido a su madre. Le escribió a Egnio: "Jamás olvidaré tu amor por Nonina y el cuidado que recibió… Si hubiera tenido un hermano me hubiera gustado que fueras vos".[25]

El 11 de marzo de 1983, día de su 62º cumpleaños, Piazzolla tocó el "Concierto para bandoneón" en el concierto inaugural del Cuarto Festival Internacional de Guitarra en Lieja, Bélgica, con la Orquesta Filarmónica de Lieja dirigida por una joven argentina, Alicia Farace. Un año antes, con la Filarmónica de Amberes, ella había dirigido el estreno europeo de "Tangazo". Farace fue a ver a Piazzolla al Hilton de Bruselas, donde este se alojaba, para conversar algunos aspectos del concierto, y lo persuadió de tocar su tango "Decarísimo", que le hizo sentir un nudo en la garganta. Recuerda esa ocasión como un "cuento de hadas":

> Durante todo el concierto tuve realmente que adivinar sus deseos. Fue un gran desafío. Estaba inspiradísimo, su sonido era generoso, de una increíble belleza, los matices sublimes. Cruzábamos miradas cómplices que aún hoy están muy presentes. Creo que allí supe verdaderamente lo que la palabra "compartir" podía significar. Compartir un escenario… ¡con él!

Antes había habido un recital de guitarra de Cacho Tirao. Era la primera vez que este actuaba junto a Piazzolla desde 1971, y quedó impresionado y gratificado al ver que ahora era "un músico muy famoso en toda Europa".

Entretanto, un triunfo espectacular lo esperaba a Piazzolla en su patria: un concierto en el Teatro Colón (11 de junio de 1983). René Aure, quien colaboró en la organización del acontecimiento, recuerda que llevó un tiempo persuadir a las autoridades del teatro. La importancia de este concierto no pasó inadvertida para los argentinos. Una revista lo comparó con los galardones acumulados por Johann Strauss el Joven un siglo atrás en Viena. Tal vez fuera una "noche atípica" en el Colón, como dijo *La Nación*, pero incuestionablemente

fue “la apoteosis de Piazzolla”, el triunfo definitivo de su “gran música de cámara contemporánea”. Un noneto *ad hoc* se sumó a la Orquesta del Colón bajo la batuta de Pedro Ignacio Calderón para tocar, en la primera parte, el “Concierto de Nácar”, y en la segunda, el “Concierto para bandoneón” y el arreglo orquestal de “Adiós Nonino”. Este último hizo que la sala se viniera abajo. “Parecía que el Colón se iba a derrumbar”, decía una crítica. Piazzolla fue ovacionado durante diez minutos por el público de pie y debió salir cinco veces al escenario para agradecer los aplausos. La futura estrella de ballet Maximiliano Guerra, que entonces tenía dieciséis años y estaba presente, se sintió profundamente conmovido. Pensó que si se hubiera tratado de una película “le hubiesen puesto la luz que venía del cielo”. Después del concierto una gran multitud aclamó a Piazzolla en la calle… “autógrafos, felicitaciones y aplausos”.[26]

El siguiente lugar de actuación de Piazzolla fue más íntimo. En julio el Quinteto tocó en La Capilla de la calle Suipacha, un ex templo sirio ortodoxo. Astor le había dicho a Lino Patalano, el empresario que refaccionó la capilla: “Si ponés una salamandra y la bautizás Pantaleón, el próximo invierno te hago la temporada”. Patalano cumplió con el pedido. Un periodista le preguntó a Piazzolla cómo podía gustarle tocar ante doscientas personas después de haberlo hecho ante tres mil quinientas en el Colón. “Basta que me respeten –contestó él–. No hay nada más lindo que un escenario, un atril, los músicos”.[27] En una de esas presentaciones, le hizo un gran elogio a su ex colaborador Roberto Di Filippo, que había ido a escucharlo. Dijo que era “un gran bandoneonista, el mejor técnico que he conocido en mi vida”. Di Filippo y él nunca dejaron de verse; solía ir con su esposa Ofelia a las comidas con que Astor festejaba su cumpleaños en el restaurante Félix. Después de una de esas comidas, Astor le propuso formar un dúo de bandoneones para realizar una gira de dos meses, pero Di Filippo declinó la invitación: “No, me vas a entregar la partitura media hora antes […] llena de notas”, le dijo.

Llegaba otra vez el momento de la temporada internacional: primero el Brasil, después Europa. La gira por el Brasil (Río, San Pablo, Santos, Belo Horizonte, Vitória, Porto Alegre y otros lugares)

tuvo un mal comienzo. Por algún descuido, el empresario no les había provisto a los músicos de las visas correspondientes y casi se vieron imposibilitados de tocar. Por fortuna, un admirador de Piazzolla que era funcionario del gobierno brasileño arregló un encuentro con las autoridades pertinentes y después de "algo así como dos mil cafecitos", según las palabras de Astor, encontraron la manera de que la gira pudiera proseguir.[28]

El recorrido europeo (Alemania, Austria, Italia, Francia) tuvo lugar contra el telón de fondo de las inminentes elecciones en la Argentina. Eran las primeras elecciones democráticas en diez años y la contienda se centraba en torno a Raúl Alfonsín, candidato de la Unión Cívica Radical, y su adversario peronista, Ítalo Luder. Todo el mundo suponía que triunfaría Luder. Mientras sobrevolaban el Atlántico, Astor pontificó que ganaría Alfonsín con el 52% de los votos, en una expresión improvisada de ciencia política que fue recibida con burlas. Pero él insistió: *exactamente* con el 52%. En las próximas semanas, mientras el Quinteto hacía la ronda de teatros como el Konzerthaus de Viena, el Palazzo dei Congressi de Lugano y el Théâtre Musical de París-Châtelet, la predicción fue olvidada. El concierto en el Châtelet se llevó a cabo el 30 de octubre, el día de las elecciones. A la mañana siguiente, Oscar López Ruiz y Pablo Ziegler, que compartían la habitación, fueron despertados muy temprano por Astor, quien arrojándose sobre la cama de Ziegler exclamó: "¡Qué tapa! ¡Ganó Alfonsín con el 52% de los votos! ¡Despiértense, boludos, que ganó Alfonsín!".[29] Ya de vuelta en la Argentina, el Quinteto fue uno de los conjuntos que tocó el 11 de diciembre en la función de gala que se dio en el Teatro Colón para las autoridades del nuevo gobierno. Fue, dijo Piazzolla, "algo que yo nunca había hecho: tocar para el presidente de mi país".[30]

Piazzolla-Milva

A comienzos de 1984, el Quinteto se presentó en el Teatro Roxy de Mar del Plata. Ahora la ciudad era un lugar más triste para él, les dijo Astor a los periodistas, "porque ya no está Nonina".[31]

No obstante, lo aguardaba una alegría: su hija Diana había

regresado después de pasar ocho años de exilio en México y viajó a Mar del Plata para verlo. Un periodista que los encontró juntos observó que Astor la trataba con una tolerancia benévola. “Cada uno hace lo que quiere –señaló Astor–. Ella me dijo una vez: ‘Papá, ¿vos dejarías de tocar el bandoneón?’”. Por supuesto, eso era impensable, así que Astor le contestó que, si estuviera en la situación de ella, “yo tampoco dejaría de ser peronista”.[32]

No mucho después de este emotivo encuentro, Astor viajó a Roma con el fin de grabar la música que había compuesto para el filme de Marco Bellocchio, *Enrico IV* (estrenado meses después en 1984), una adaptación cinematográfica de la clásica obra de Pirandello, con la actuación de Claudia Cardinale y Marcello Mastroianni. A Bellocchio le gustó la música; pensaba que Piazzolla había encontrado “fuertes puntos de contacto” con el personaje del engañado rey Enrique IV.[33] Sin duda, una de las obras más destacadas es “Oblivion”, una de las auténticas gemas de Piazzolla. Dentro del repertorio de Piazzolla, “Oblivion” es una de las obras más “*cantabile*”, muy compatible con la forma convencional de componer. Para los músicos europeos, les ha resultado difícil distinguir las diferencias entre el “tempo escrito de Piazzolla” y el “tempo de la ejecución de su música”. Muy especialmente, lograr el 3-3-2.bw “Tanti Anni Prima”, originariamente escrita para oboe y piano para este filme, hoy se toca en todas partes como “Ave María”.

Tras esa grabación, Piazzolla fue a Montecarlo para dar un concierto al que asistió el príncipe Rainiero y luego se presentó en la televisión con Milva. Ese año y el siguiente hubo entre ambos una extraordinaria colaboración, que dio un impulso definido y tal vez decisivo al éxito europeo de Piazzolla. En rigor, 1984 fue el año clave de su despegue internacional. La reputación de Milva entre los artistas europeos estaba en su apogeo. Cantaba en francés, italiano y español. Su espléndido repertorio abarcaba a Bertolt Brecht, Luciano Berio y Mikis Theodorakis junto a *negro spirituals* y canciones de protesta. Su voz cálida, baja y apasionada ofrecía la coloratura perfecta para los tangos de Piazzolla. Milva y Piazzolla se tenían un gran respeto recíproco. Bien al estilo argentino, él dijo que era una mujer “fuera de

serie" y "un ser humano increíble".[34] "Ninguna argentina canta la 'Balada para un loco' como Milva", aseveró.[35] (¿Era acaso una manera de hacer a un lado el recuerdo de Amelita?). Por su parte, Milva recuerda a Astor como un sujeto "*molto serio*", alguien que le dio "una riqueza musical que permanecerá conmigo toda la vida". Invitó a Piazzolla y al Quinteto para que se le unieran en marzo de 1984 para hacer una gira por Alemania, Suiza, Austria y Holanda. Solamente en Alemania tuvieron alrededor de treinta actuaciones, y Astor calculaba que los habían escuchado en total unas doscientas mil personas.[36] Los músicos no pudieron resistirse a tomarle el pelo a Astor con respecto a la presencia de Milva entre ellos; le dijeron que nuevamente estaba dirigiendo una típica orquesta de tango de los años cuarenta, con vocalista y todo lo demás. Al principio la broma le hizo gracia, pero al poco tiempo empezó a fastidiarlo.[37]

Concluida la primera gira con Milva, ingresaron en un ritmo verdaderamente agotador. Entre marzo y fines de noviembre de ese año Piazzolla dio más de ciento cincuenta conciertos, que sería más o menos su promedio anual durante el resto de la década. Los músicos se tomaron un descanso de dos semanas para ir a la Argentina (con excepción de Console, que se quedó en Europa) y luego iniciaron otra gira europea: Italia, Alemania, Holanda, Bélgica, Austria y Suiza. En julio el Quinteto se presentó por primera vez en Canadá, en el Festival Internacional de Jazz de Montreal y en dos conciertos en un festival de la ciudad de Quebec. A partir de entonces los festivales de jazz pasaron a ser habituales en el calendario anual del Quinteto. En el Spectrum de Montreal los quince mil espectadores lanzaron algunas risitas ahogadas cuando vieron el bandoneón de Astor, pero pronto quedaron deslumbrados. Un crítico de *Le Soleil de Québec* dijo que jamás había escuchado una ovación tan tremenda en el festival de esa ciudad. Charles Dutoit, director de la Sinfónica de Montreal, cuyo prestigio iba en aumento por aquella época, le pidió a Piazzolla que escribiera un "Concierto para quinteto y orquesta". Él le prometió que lo haría, pero nunca cumplió.[38]

En las semanas siguientes el Quinteto viajó a través de México y de América Central (alrededor de una docena de conciertos) con Raúl

Lavié como vocalista. Fue la única vez que cantó con Piazzolla con regularidad. El día de su 47º cumpleaños (22 de agosto), Lavié estaba cantando con el Quinteto en un estadio de la ciudad de México –lugar al que debieron trasladar apresuradamente el espectáculo, programado en el Palacio de Bellas Artes, edificio seudobarroco que demostró ser demasiado pequeño para satisfacer la demanda de butacas–. Lavié volvió a cantar con el Quinteto en una gira de diez días y quince conciertos que hicieron en noviembre por Japón (Tokio, Osaka, Nagoya). Como la mayoría de los demás músicos, Lavié guarda borrosos recuerdos de Japón, donde los horarios de las funciones y la barrera del lenguaje no les permitieron hacer mucho turismo, aunque los conciertos fueron todo un éxito. Fue durante esa gira japonesa que Oscar López Ruiz decidió abandonar el conjunto. Aludiendo a los frecuentes enfrentamientos que tenía con Laura, le dijo a Astor: "Usted tiene derecho a estar con quien se le dé la gana, pero me parece que lo lógico es que yo me vaya". Y así lo hizo al terminar la gira. En su segunda visita a Tokio, la cantante invitada fue Ranko Fujisawa.

En esos meses se hizo más evidente que nunca que Piazzolla dividía su tiempo entre el Quinteto y su obra sinfónica. Oscilaba constantemente entre las dos cosas. En un breve paso por Buenos Aires, tocó su "Concierto para bandoneón" con la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la batuta de Juan Carlos Zorzi (el 13 de junio) y casi de inmediato voló a Chile para estar presente en la ejecución de su "Serie de tangos sinfónicos".[39]

Tras la visita a Canadá, se tomó un corto respiro en Punta del Este, en gran medida para escribir la música de la película de Lautaro Murúa, *Cuarteles de invierno* (estrenada en septiembre de 1984) y dar los toques finales a su nueva "Tango Suite" para dos guitarras, destinada a los talentosos hermanos brasileños Sergio y Odair Assad. Los había conocido en octubre de 1983 en el departamento de José Pons en París, donde con mucho nerviosismo interpretaron su arreglo de "Escolaso", de la *Suite troileana*. Un crítico de la grabación de la "Tango Suite" hecha por los Assad (1985) dijo que la obra era "la música extraordinariamente singular y expresiva" de "un Szymanowski de las pampas".[40] Los propios Assad la consideraban "un

hito en la historia de los dúos de guitarra".

Tras un paréntesis uruguayo, Piazzolla volvió a cruzar el Atlántico. Antes de viajar a México pasó por Italia, donde tomó parte en la "Semana Piazzolla" llevada a cabo en Nervi; allí ejecutó el "Concierto para bandoneón" mientras el ballet de La Scala bailaba al compás de su música, clara señal de que estaba llegándole el reconocimiento europeo. Pero el punto culminante de ese ajetreado año fue la serie de presentaciones con Milva en el Théâtre Bouffes du Nord de París en el mes de septiembre. Micheline Rozan, socia de Peter Brook en el teatro, había escuchado a Piazzolla y a Milva en Alemania y le dijo a esta última: "Quiero a Milva y a Piazzolla juntos".[41] Para Filippo Crivelli, *metteur-en-scène* italiano, trabajar con Piazzolla fue un absoluto deleite. Estaba impresionado por "su simplicidad, accesibilidad, *humildad*". Lo único que pidió Astor fue que le consiguieran algo para apoyar la pierna sobre la cual tocaba el bandoneón. Le mandaron hacer un austero cubo de madera negra que llevó consigo en muchas giras posteriores.

Micheline Rozan conocía bien su negocio. Los espectáculos fueron la comidilla de la temporada otoñal de París. *L'Express* comparó a Piazzolla con "uno de esos lindos perrazos que siempre se ponen contentos de volver a vernos" y a Milva con "una pantera roja y parda". *Le Figaro* dijo que Milva era "la criatura de algún sueño prohibido" y que el espectáculo constituía una buena enseñanza para "los admiradores incondicionales de la música disco" porque durante dos horas había ritmo sin percusión.[42] La amplificación fue mínima. "Piazzolla es muy estricto en ese punto", le comentó Milva a un periodista italiano.[43] Las actuaciones en el teatro Bouffes du Nord tuvieron sus momentos cómicos. A Milva le gustaba ir de un concierto a otro y odiaba tener que presentarse noche tras noche en el mismo lugar. Trasladó su frustración a los músicos. Fernando Suárez Paz se vengó burlándose de su rudimentario español. "Ah, Milva, ¿esta noche cantás 'Los pájaros podridos?'", le preguntaba. "¿Cómo? ¿'Los pájaros podridos'? ¿No es 'perdidos'?", decía ella ingenuamente. "No, 'podridos'", le insistía Suárez Paz. A Piazzolla el asunto no le divirtió en absoluto.

Entre los últimos compromisos de 1984 hubo una presentación en Toulouse, cuya municipalidad había organizado un festival de tango a todo trapo, con la presencia de una verdadera galaxia de músicos argentinos: el bandoneonista Osvaldo Piro, la cantante Susana Rinaldi, el Cuarteto Cedrón que actuaba en París y la orquesta de Osvaldo Pugliese. El 29 de noviembre, Piazzolla tocó en el Théâtre du Capitole con la Orquesta de Cámara de Toulouse, recibiendo "aplausos persistentes y calurosos". El director fue George Amand. El mejor disco, aún no editado, fue grabado esa noche. Días más tarde repitieron el concierto en Albi. Mientras estaba en Toulouse, Astor anunció que tras un "largo descanso" en Punta del Este, volvería a su base de operaciones en París:

> París es un poco el ombligo de este universo, tanto artística como geográficamente. Yo podría tocar a diario para los argentinos, pero aquella base es lejana para estar yendo y viniendo en maratónicos viajes. Aquí se puede dar un concierto en una capital y mañana en otra sin grandes esfuerzos. Estos desplazamientos me aportan nuevas experiencias, permitiéndome un enriquecimiento artístico indispensable para seguir avanzando.[44]

En enero de 1985, Piazzolla tuvo que someterse a una pequeña intervención quirúrgica en la mano derecha, en la cual repentinamente había perdido por completo la sensibilidad. Padecía lo que se conoce técnicamente como "síndrome del túnel carpiano". Fue tratado en Buenos Aires por el doctor Ignacio Uriburu. La secretaria del médico le pidió a Astor que le dijera cuál era su ocupación, ya que no registraba su nombre. Su modesta respuesta ("músico") impactó al doctor Uriburu. Astor le dijo que en dos semanas tenía que tocar en Viena; Uriburu dudaba de que la mano pudiera volver a la normalidad en menos de un mes. Sin embargo, así ocurrió, y a su debido tiempo Uriburu recibió el siguiente telegrama: "Concierto un éxito. Mano una maravilla. Astor". Volvió a ver al médico unos meses más tarde y tuvo que someterse a una segunda operación de poca importancia, esta vez en un codo.

Celebró su 64º cumpleaños en París; se habían mudado al número

30 de la rue Saint Louis en l'Île. Uno o dos días más tarde fue al Quinto Festival Internacional de Guitarra en Lieja para estrenar (el 15 de marzo) el "Concierto para bandoneón, guitarra y cuerdas" que había escrito recientemente, de dieciséis minutos de duración. El guitarrista fue Cacho Tirao; la orquesta, la Filarmónica de Lieja dirigida por el cubano Leo Brouwer, a quien Piazzolla admiraba mucho. Fue interpretada por segunda vez poco más tarde en la Iglesia de St. Étienne du Mont de París, con Roberto Aussel como guitarrista.[45] El estreno sudamericano tuvo lugar en Montevideo en diciembre, actuando como guitarrista el uruguayo Baltasar Benítez, con el cual Piazzolla dio una serie de recitales por entonces. Para muchos oyentes, este fue uno de los conciertos más logrados de Piazzolla. A lo largo de toda la obra se mantiene el equilibrio entre los dos instrumentos solistas y el material melódico es de primera línea. Según Pablo Ziegler, se inspiró en parte en la música de William Walton. Lo compuso con gran rapidez; en enero Cacho Tirao le telefoneó a Piazzolla a Punta del Este, muy nervioso, para preguntarle cómo andaba la cosa, y recibió la partitura en menos de una semana. Otra obra estrenada en Lieja fue "L'histoire du tango", una serie de cuatro obras para flauta y guitarra, sin duda una de las composiciones "serias" más fascinantes de Piazzolla. Cada pieza evoca un ambiente y un período de la historia del tango: un burdel (1900), un café (1920), un *nightclub* (1940), una sala de concierto en el futuro inmediato (1990). En los próximos años la obra llegó a ser muy popular entre los dúos de flauta y guitarra de todo el mundo.

A principios de abril, Astor sumó fuerzas con Milva para otra acometida por Italia. Esta vez le tocó participar en el segundo Quinteto a Antonio Agri. "Por lo menos volviste a cosechar algo de lo que vos sembraste", le dijo Astor. Los "entusiastas aplausos" recogidos en el concierto del 12 de abril en Bolonia[46] se repitieron, como de costumbre, en toda la península. Sin embargo, Héctor Console notó que por lo general el Quinteto cosechaba más aplausos que Milva.

Naturalmente, Astor estaba ansioso por repetir sus triunfos europeos en Buenos Aires. Luego de los intrigantes comentarios sobre las actuaciones en Bouffes du Nord se había suscitado allí una gran

curiosidad. El 6 de junio se presentó con Milva en un suntuoso espectáculo en el Teatro Ópera. La prensa no dejó de señalar que Milva salía a escena descalza ni de destacar sus "movimientos felinos y su vestido de lamé negro". La acogida que le brindó el público fue cálida pero no imponente. "En la suma Piazzolla más Milva, sigue importándonos más Piazzolla", apuntó *Clarín*.[47]

¿Una ópera sobre Carlos Gardel?

La segunda gira europea del Quinteto en 1985 incursionó en un nuevo territorio. En la Europa continental, el nombre de Piazzolla ya era casi palabra corriente, pero del otro lado del canal de la Mancha, en Gran Bretaña, apenas si se lo conocía. Londres, que en tantos sentidos ha sido la capital musical del mundo desde la Segunda Guerra Mundial, lamentablemente ignoraba el tango en cualquiera de sus variantes. El Quinteto hizo su debut londinense a fines de junio en el Teatro Almeida de Islington, totalmente colmado. "Música electrizante […] el público lanzó un rugido de aprobación", informó *The Guardian*. Un crítico que nada sabía de Piazzolla comentó: "Fue como ir a inspeccionar una colina atractiva y encontrarse con un volcán en erupción".[48]

Mientras estaba en Londres, Astor fue invitado a una mesa redonda radial por el Servicio Latinoamericano de la BBC. En ella participó también uno de los autores de este libro, Simon Collier. En un momento de la tarde, Piazzolla lo llevó a un costado y le pidió un favor. Le dijo que su gran ambición era escribir una ópera (en lenguaje tanguero) basada en la vida de Carlos Gardel. Comentó que le gustaría mucho que el libreto fuera escrito en inglés, y en lo posible por Tim Rice, coautor junto a Andrew Lloyd-Webber de la ópera *Evita*. ¿Querría Collier actuar como intermediario? Collier aceptó. (Por pura coincidencia, él y Rice habían sido compañeros de colegio muchos años atrás). Rice le dijo a Collier que se sentía honrado por el pedido, pero en ese momento no podía colaborar, porque estaba trabajando en *Chess*, un nuevo espectáculo musical propio. La oportunidad se perdió.

La idea de hacer una "ópera sobre Gardel" siguió acosándolo a Piazzolla durante los años que le quedaban de vida activa.

Probablemente la primera vez que se refirió a ella fue en París, en 1984, cuando le habló del tema al periodista Edmundo Eichelbaum, con quien se conocían desde hacía muchos años (la esposa de Eichelbaum había sido compañera de colegio de Dedé). Con toda seguridad le mencionó la idea a Plácido Domingo, con quien el Quinteto se presentó ese mismo año en el programa televisivo *Le Grand Échiquier*, invitado por Domingo. Según recordaba Piazzolla, el tenor mostró sumo interés por desempeñar el papel protagónico. "Hombre, si no lo hago yo, no lo hará nadie", dijo.[49] En los años siguientes ambos se encontraron de vez en cuando en diversos conciertos e intercambiaron opiniones al respecto. Domingo aún se lamenta de "no haber tenido la suerte de trabajar más con él y de conocerlo más".

Astor encargó el libreto a su amigo y letrista Pierre Philippe, quien le entregó luego un manuscrito para una ópera que duraría de cuatro a cinco horas. La impresión de Philippe es que Piazzolla "quería hacer algo muy osado. […] Habría una evocación de Gardel en el cine, una evocación de Nueva York en 1930", etcétera. Philippe se convirtió rápidamente en gran admirador de Gardel. En la Navidad de 1987 fue de visita a Punta del Este con la esperanza de que trabajarían en la ópera, pero no avanzaron mucho. A Piazzolla le aburría leer el libreto, no quería saber nada, y delegaba esta tarea en Laura. Atilio Talín lo llevó a conocer la casa de Gardel en Buenos Aires y algunos conventillos de comienzos del siglo XX semejantes a aquellos donde se había criado Gardel.

La próxima etapa de este proyecto fue un encargo para el American Music Theater Festival con sede en Filadelfia, cuyo director artístico, Eric Salzman, había vivido un tiempo en Buenos Aires años atrás y estudiado con Alberto Ginastera. Conocía el mundo del tango y le gustaba la música de Piazzolla. Fue a encontrarse con él en Nueva York y le pareció una persona "distinguida, cortés como las de antes", que hablaba un inglés "estilo italiano de Nueva York", reconocible de inmediato. El libreto de Philippe no le gustó nada a Salzman, quien dijo que era "absolutamente imposible de llevar a escena". Se lo entregó al dramaturgo norteamericano de origen cubano Eduardo

Machado para que lo reescribiera en inglés. El resultado le desagradó a Piazzolla. Aunque luego se hicieron algunos intentos de reformular el proyecto de Filadelfia y Salzman lo llamó varias veces por teléfono a Piazzolla (en algunos casos a Punta del Este), el emprendimiento fracasó. Astor siguió cifrando sus esperanzas en el libreto de Philippe.

La temporada de 1985 concluyó con la ejecución de la "Suite Punta del Este" y el "Concierto para bandoneón y guitarra" en el teatro Châtelet de París, con Roberto Aussel y la Orquesta de Cámara de Toulouse.[50] Uno o dos días después, Piazzolla viajó a la Argentina, donde el 2 de diciembre, en una ceremonia realizada en el Centro Cultural General San Martín, le fue otorgado el título de "Ciudadano Ilustre de Buenos Aires".[51]

Algunos de sus admiradores (entre ellos Alfredo Radoszynski, quien pronunció uno de los discursos en la ceremonia) habían estado trabajando entre bambalinas con el objetivo de que se le concediera ese honor. Por supuesto, Astor estaba encantado de recibirlo; como la actuación en el Teatro Colón, le demostraba que al fin había "llegado", no solo en el exterior, sino también en su país. Al fin, era profeta en su tierra.

Entretanto, en el exterior avanzaba a pasos agigantados. Ese mismo mes recibió el premio de la Académie Française du Disque al mejor disco extranjero de 1985. Le fue otorgado por la música para la película de Fernando Solanas, *Tangos: el exilio de Gardel*, que había grabado con el Quinteto en Bélgica durante la segunda gira europea. El filme, que constituía un fresco de historias entrelazadas de argentinos exiliados en París, fue uno de los grandes éxitos del Nuevo Cine Argentino de la década del ochenta. Este movimiento, lamentablemente efímero, formó parte de la efervescencia cultural que acompañó el retorno de la Argentina a la democracia. Astor y Laura habían visto la película en París varias veces para "espiar las reacciones de los franceses"; comprobaron que la reacción más ferviente se producía cuando aparecía en la pantalla la imagen de Gardel, que al propio Piazzolla le hacía caer algunos lagrimones.[52]

Le Figaro dijo que la música de la película era "mágica"; *Variety* alabó la "pulsátil y energizante partitura".[53] ("Tanguedia" es una

mezcla de tango, tragedia y comedia. En el comienzo se escuchan los sonidos de un prostíbulo). Ganó premios en los festivales de Venecia y de Biarritz, así como en el Festival del Nuevo Cine, de La Habana. En febrero de 1986, llegó a las costas uruguayas la noticia de que la música había obtenido el César, el premio francés equivalente al Oscar. En ese momento Astor estaba pescando en la isla de Lobos con Dante y Daniel Rabinovich; Laura le hizo llegar la noticia por radio.

Piazzolla volvió a trabajar junto a Solanas componiendo la música para su película *Sur* (1988), que también se ocupaba del tormentoso pasado reciente argentino. La reseña de *Variety* (18 de mayo de 1988) destacaba que la música "es el alma y motor del filme; Astor Piazzolla y su quinteto cumplen a las mil maravillas sus funciones de acompañamiento y Roberto Goyeneche entrega su alma cuando canta". La colaboración para *Sur* fue la última música de película que compuso Piazzolla. También escribió (pero no grabó) dos obras para el filme *El viaje* (1992), del mismo Solanas.

br) Doctor Jorge A. Herrera a MSA, 22 de diciembre de 2014.

bs) Laura E. Piazzolla a MSA, 9 de octubre de 2016.

bt) SS, 5 de abril de 1990.

bu) Roberto Todd a MSA, 18 de agosto de 2005.

bv) Juan Andrés Monsalve B., *Astor Piazzolla. Tango del ángel, tango diablo*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2009, p. 125. Daniel Piazzolla a MSA, 27 de mayo de 2014. *Estados Alterados. Escalandrum. Daniel Piazzolla* (Warner Spec. Mkt., CDVP 874023: Reino Unido) presenta la grabación de "Nonina".

bw) "Hablaba una vez con una pianista alemana sobre las diferencias entre el "Piazzolla tempo escrito " y el Piazzolla tempo en vivo". A los europeos les costaba captar el 3-3-2". Comunicación personal de Tito Di Tella a MSA, 8 de febrero de 2011.

Trotamundos con bandoneón
1985-1988

"Cuando empezó a llover se alzaron los paraguas, pero solamente se retiraron unos pocos espectadores y su lugar fue ocupado de inmediato por otros. [...] Había algo hipnótico en estos cinco hombres vestidos con pantalones oscuros y camisas negras. El señor Piazzolla se yergue en el medio del escenario, adelante, con un pie apoyado en una caja de gran tamaño. [...] El bandoneón tiene un sonido rico y lastimero como el de un órgano, aunque por momentos puede ser agresivo y lírico [...] Decididamente, los espectadores se volvieron locos".

WALL STREET JOURNAL, 23 de septiembre de 1987, comentario sobre el concierto de Piazzolla en el Central Park

"Astor Piazzolla es en el bandoneón, lo que Pablo Casals es en el chelo o Charlie Parker en el saxofón".

RICHARD GALLIANO, 1992

Piazzolla-Burton

A comienzos de los años ochenta, Piazzolla asistió en París a un concierto del célebre dúo de jazz formado por el vibrafonista Gary Burton y el pianista Chick Corea. Al término del concierto, Astor fue a saludar a Burton entre bambalinas: "Hola, ¿me recuerdas?", le dijo. Según el propio Burton rememora la escena, él le contestó: "¡Por supuesto! He estado escuchando sus discos todos estos años…". "Entonces, ¿te gustaría que hiciéramos algún proyecto juntos?", le inquirió Astor. "Me encantaría", respondió Burton. En 1985, imprevistamente Piazzolla lo llamó desde París diciéndole que "estaba listo para empezar algo". Burton le rogó que lo esperara hasta que hubieran discutido "algunas cuestiones técnicas y mecánicas". Burton iba con frecuencia a Buenos Aires, y estuvo allí a fines del verano de 1985-1986; Astor se presentó una noche, alrededor de las dos de la mañana, en el local en que Burton estaba tocando. Según Burton,

[…] estaba muy excitado y lleno de energía. […] Ya había escrito

toda la música. Me dijo: "Cuando volé a la Argentina, estaba muy entusiasmado. No hacía otra cosa que escuchar la música, así que seguí adelante, no podía parar. Tenía que hacerla". La había escrito totalmente, todo el concierto. Y se lo veía tan demoníaco, parecía un demonio cuando hablaba de ella. […] Mi contrabajista me preguntó: "¿De veras vas a hacer esto? ¿No será que este tipo te asusta un poco?".

Volvieron a encontrarse unas semanas más tarde. Mientras tanto, el Quinteto hacía "ensayos públicos" de sus conciertos para la temporada de 1986 en Sham's, un club entonces de moda en el barrio de Belgrano. Luego se vio arrastrado a una gira de tres semanas por el Brasil (del 16 de abril al 3 de mayo), donde su "show totalmente instrumental" fue aclamado por una revista brasileña como "realmente moderno y experimental", "*uma exibição inteligível e tocante*" ["una exhibición inteligible y conmovedora"].[1] Durante la gira, Piazzolla grabó para un nuevo espectáculo mensual televisivo de Rede Globo llamado *Chico & Caetano*, que era conducido por Chico Buarque y Caetano Veloso. Chico Buarque nunca se había puesto a trabajar en la música que Piazzolla le había enviado en 1974 a través del periodista Eric Nepomuceno y al principio prevaleció entre ambos un clima poco cordial; Antônio Carlos Jobim, el gran músico brasileño, que también se encontraba allí y participó del show, lo disipó con una intervención oportuna: "Astor… conmigo pasa lo mismo", le dijo.[2] Piazzolla anunció ante la prensa brasileña que tenía el propósito de escribir una "misa tanguera", aunque pensaba que la Iglesia argentina la objetaría. "*Na Argentina o clero manda mais que o governo*" ("En la Argentina el clero manda más que el gobierno"), comentó.[3] Es verdad que la Iglesia y el tango nunca se habían llevado bien.

Luego del Brasil vino la primera incursión del Quinteto por los Estados Unidos, que fue asimismo la primera vez en diez años que Astor se presentó allí con un conjunto propio. Su visita tuvo en Nueva York una cobertura periodística mucho mayor que en 1976, y los tres conciertos que dio en el Public Theater a fines de mayo fueron muy bien recibidos. "Piazzolla conoce bien a Bartók, Stravinsky y Gershwin –señaló el crítico John Pareles en *The New York Times*– y trata a su

quinteto como si fuera una orquesta en miniatura".[4] Astor aún era capaz de causar una gran impresión en quienes lo escuchaban por primera vez. Peter Watrous, otro crítico de jazz que también se hallaba en el Public Theatre, recordaba luego a

> […] este tipo no muy corpulento, conduciendo un grupo que parecía padecer una resaca colectiva. […] "Tango moderno –pensé–, ¿quién necesita esto?". Luego comenzó la música y me di cuenta de que era brillante y de que yo estaba errado. Las composiciones de Piazzolla, barrocas en sus detalles, resultaron ser de una enorme variedad, llenas de silencios y acompañamientos improvisados en el bajo, pero también de *pizzicatos*, ligaduras, contrapuntos y fugas, con texturas tomadas de Stravinsky, [Count] Basie, Berg, [Duke] Ellington y otros modernistas. […] Rara vez una música tan controlada sonó tan libre.[5]

Una de las grandes emociones que Piazzolla tuvo en Nueva York fue su encuentro con el legendario músico de jazz Gil Evans, luego de muchos años de admirarlo a la distancia. Evans declaró que los conciertos en el Public Theater habían sido lo mejor que había escuchado en veinte años. Aunque no tuvieron mucha ocasión de trabar amistad, en la larga visita que hizo Piazzolla a los Estados Unidos al año siguiente fue a escucharlo a Evans en el club Sweet Basil de Greenwich Village, donde Evans tocaba todos los lunes los cuatro últimos años de su vida. Murió en México en marzo de 1988.

Mientras estaban en Nueva York, el Quinteto también grabó su primer disco norteamericano: *Tango: Zero Hour* (*Tango: hora cero*), para el sello American Clavé del productor Kip Hanrahan. Sin duda, Astor quedó muy complacido por el resultado de esta primera colaboración suya con Hanrahan, cuyo estilo creativo e imaginativo le atraía mucho. Durante los tres años siguientes realizaron un intenso trabajo en común. "No importa cuánto pudiéramos pelearnos sobre cualquier cosa –dice Hanrahan–, ni cuántas veces juramos no dirigirnos más la palabra, un par de semanas más tarde Astor siempre me llamaba por teléfono a las cuatro de la madrugada como si nada hubiera pasado". Durante casi un año, *Tango: Zero Hour* recibió

críticas muy positivas. La revista *Keyboard* señaló: "Piazzolla y su quinteto envuelven el tango con obras de intrincada polifonía sin por ello despojarlo de su espíritu apasionado". Por su parte, *Down Beat* elogió al Quinteto por "sus ritmos filosos como una navaja y la tensa y expresiva interacción del conjunto […] donde alternan los sonidos delicados con los diabólicos".[6]

Gary Burton viajó a Nueva York para ensayar las nuevas obras que tocaría con Piazzolla. No tenía muy claro todavía cómo se amoldaría su vibráfono al bandoneón, y quedó algo frustrado por el experimento. Sin embargo, Laura apunta que su presencia tuvo efectos positivos en Astor: "Lo llamaba 'el seminarista', porque decía que hablar con Gary o estar al lado de Gary le daba paz; [cuando] él se enervaba, Gary le decía: '*Easy, Astor, easy… Don't worry'* ['Tranquilo, Astor, tranquilo… no te preocupes'], y lo calmaba". Unas semanas más tarde, Burton se unió a Astor en Italia en el comienzo de la primera de las giras europeas del Quinteto en 1986. Suponía que iban a tener una razonable cantidad de ensayos previos. "Las cosas recién empezaban a ordenarse –recuerda Burton–, cuando de pronto Piazzolla me dijo: 'Bueno, por hoy basta, vayamos a comer'. Y lo mismo sucedió al otro día. Yo estaba sorprendido de que pudiéramos tocar la música íntegra sin perdernos ni tener problemas. Pero así fue". En un festival de jazz en Milán, el 2 de julio, donde tocó el Quinteto, Burton estuvo como espectador escuchando atentamente ese despliegue musical que un crítico local rotuló con una serie impresionante de adjetivos: "*tenebroso ed ironico, struggente, equivoco, perverso ed insieme struggente, nostalgico, amaro e tenero, doloroso e allegro, inquieto e sereno*" ["tenebroso e irónico, esquivo, desgarrador, perverso y al mismo tiempo arrasador, nostálgico, amargo y tierno, doloroso y alegre, inquieto y sereno"].[7] Dos días después, en Ravenna, Burton (quien según un cronista estaba "*elegantissimo*") tocó con el Quinteto por primera vez.[8]

Estos meses fueron un frenesí delirante para el Quinteto: Canadá, Europa, Japón, otra vez Europa, Chile (en noviembre). A fines de junio, mientras tocaban en el Festival de Jazz de Montreal, los músicos saltaron literalmente de alegría en el escenario al enterarse de que la

Argentina había ganado el campeonato mundial de fútbol de 1986, en gran medida gracias a la pericia táctica de Diego Maradona. (Fueron los partidos en los que "la mano de Dios" de Maradona, como se la llamó, cumplió su discutido papel en la obtención de los goles que permitieron a la Argentina ganarle a Inglaterra y dejarla fuera del torneo). "Amo a Maradona…", declaró Astor.[9] Ese verano tocaron en varios festivales de jazz: los de Ravenna, Niza, Pescara, Montreux. Ya por entonces Piazzolla se codeaba constantemente con grandes músicos de jazz a los que veneraba: Miles Davis, Lionel Hampton, Pat Metheny, Michel Petrucciani, Anthony Braxton, Wayne Shorter, Jim Hall. En Roma, a mediados de julio, un periódico describió vívidamente "al gran Piazzolla" que dirigía "a un puñado de héroes románticos, vestidos todos rígidamente de negro, casi como un símbolo del duelo por la felicidad perdida".[10] Ahora la ropa negra era de Armani, Dior o Yves Saint Laurent. Días atrás había podido cumplir una vieja ambición, que en los últimos años había cobrado fuerza en él: la de visitar Trani, el pueblo de sus antepasados. Fue a la intendencia, hizo algunas preguntas y logró localizar la casa de sus abuelos. "Todo muy lindo y lleno de Piazzollas", le garabateó en una postal a Daniel.[11]

En agosto de 1986, el Quinteto y Gary Burton cruzaron el globo hasta Japón. Burton quedó estupefacto al ver cómo los estudiantes de bandoneón japoneses acudían en tropel al aeropuerto "para saludar a Astor con sus pequeñas banderas y otras cositas". Piazzolla le explicó: "Sí, esto viene ocurriendo desde hace un tiempo en Japón". En uno de sus más importantes conciertos en Japón, el del festival de jazz de Sapporo, el distinguido guitarrista de jazz y de rock Al Di Meola tuvo su primer "cálido encuentro con Piazzolla". Di Meola se topó con Burton en un ascensor y le preguntó: "¿Cómo es Piazzolla? Me interesa muchísimo conocerlo". La respuesta que le dio Burton le impactó fuertemente: "Es la música más difícil que jamás he tocado en toda mi vida". Poco después de la gira japonesa, Piazzolla le envió a Di Meola la partitura de su "Tango Suite", diciéndole que podía ser adecuada para él.

Una de las fechas más memorables de ese verano para el Quinteto

fue su presentación con Milva en la antigua Arena romana de Verona (3 de septiembre de 1986), un tributo a Maria Callas a nueve años de su muerte, con una suntuosa escenografía. En una charla telefónica que mantuvo con su amigo Mario Antelo, quien estaba viajando por Europa, Astor le comentó: "Mirá, Laura no me va a acompañar. ¿Por qué no te venís? El teatro es un poco viejo, claro, es del año 1 de la era cristiana, [pero] te voy a conseguir unos buenos lugares". Efectivamente, Antelo fue testigo del triunfo de su amigo y vio también los elefantes reales con que fueron acompañados unos fragmentos de *Aída*, de Verdi. Cuando el Quinteto comenzó a tocar "Libertango", según recuerda el violinista Fernando Suárez Paz, apareció en el escenario una *troupe* vestida con unos ridículos atuendos españoles y se puso a bailar de un modo que no tenía nada que ver con el tango. Piazzolla se enfureció y estuvo a punto de abandonar el lugar en señal de protesta, pero sus músicos lo calmaron muertos de risa.

Visto en retrospectiva, el punto culminante de los viajes de Piazzolla alrededor del mundo en 1986 fue sin duda alguna el Festival Internacional de Jazz de Montreux, en julio. Constituyó para él algo así como un hito. El programa fue muy ecuménico: incluyó a músicos de rock como Eric Clapton y a estrellas de la música brasileña como Gilberto Gil. Para Piazzolla, Gary Burton y el Quinteto, significó el gran triunfo del año. Debieron superar el desafío de tocar inmediatamente después de Miles Davis, y fueron escuchados durante diez minutos en completo silencio. "No sabíamos si ese silencio se debía a un fracaso total o a un éxito rotundo –dice Horacio Malvicino–. Después de esos diez minutos horribles, la gente empezó a pararse. Algunos aplaudían, otros gritaban, y muchos lloraban".[12] Fue la cuarta oportunidad en la que Burton tocaba con el Quinteto, y la primera en la que sintió que su vibráfono realmente se engranaba al grupo. Piazzolla dijo: "Tocamos sin saber quién nos ayudó, si Dios o el diablo. Pensé que era 50-50. Tocamos con temor, pero gracias a las prédicas de Gary Burton, nos relajamos y todo salió. Llegamos todos juntos al final. Gary Burton me inspiró a escribir esta 'Suite para vibráfono'. Mi música cambió". El bandoneón sonó también como un

saxo o un oboe, muy moderno, un nuevo sonido, más Bartók, más Prokofiev.[bx]

Las seis obras que Piazzolla escribió para su colaboración con Burton (presentadas en el espléndido disco de 1987 con el título *Suite para vibráfono y Quinteto Nuevo Tango*) habían sido concebidas con gran sensibilidad para el instrumento de Burton, siempre íntimamente integrado al Quinteto –mucho más de lo que había ocurrido con el saxo barítono de Gerry Mulligan en 1974–, como se aprecia sobre todo en "Vibrafonísimo". Con Mulligan, Piazzolla tomó claramente el camino del jazz; con Burton, logró atraer a un gran músico de jazz hacia el mundo sonoro del tango, mundo al que él mismo cada vez se aproximaba más. "Vibrafonísimo" es una obra mucho más tanguera que cualquiera de las que se encuentran en el disco *Reunión cumbre*; asimismo, el vigor rítmico de la llamada "El sueño de Laura", sus efectos percutivos y el sublime violín de Suárez Paz se combinan en una expresión dramática y melancólica, cuyo lenguaje es totalmente piazzolliano.

De vuelta en Buenos Aires a comienzos de noviembre, *en route* hacia Punta del Este, Piazzolla le hizo escuchar un casete del concierto de Montreux a un periodista mientras le decía que la pieza "Little Italy" estaba "llena de reminiscencias infantiles, cuando yo vivía en Nueva York… Ahora entra el vibráfono de a poquito… Escuchá cómo entra el negro Suárez Paz… Ahora lo zapamos todos… y ahora entra Gary de nuevo".[13] Piazzolla y Burton nunca volvieron a colaborar con la intensidad de 1986, aunque en los dos años siguientes a veces se juntaron para tocar. Burton siempre tuvo la esperanza de que Piazzolla diera a conocer en la Argentina el "concierto" de ambos, pero aquel se mostró renuente. Más adelante, Burton comenzó a percibir que lo que a Astor le interesaba era la ópera sobre Gardel; "quería que esta gran ópera constituyera su éxito consagratorio". En el futuro, Burton tocaría muchas veces en sus propios conciertos "El sueño de Laura" y lo grabó en más de una oportunidad; no tiene dudas de que Piazzolla es uno de los músicos más importantes que él conoció: "Los músicos independientes muy notables poseen cierta cualidad, cierto tipo de carisma". Astor lo tenía.

Por su parte, este estaba convencido de que los meses en que había trabajado junto a Burton fueron muy significativos para él. “Con Gary inicié una nueva etapa y descubrí un Piazzolla que ni yo mismo conocía”, le dijo al poco tiempo a Diana.[14]

Malvicino corrobora esta impresión en sus reflexiones. Señala que en los ensayos de entonces los músicos detectaron “algo diferente” en su manera de tocar el bandoneón, algo “muy moderno, una sonoridad nueva; había nacido un nuevo Astor y quién podría decir qué pasará mañana”.[15] Ese “mañana” no fue tan largo como habrían deseado los admiradores de Piazzolla, pero lo cierto es que este se sentía más confiado que nunca en su propio lenguaje basado en el tango, mientras permanecía permeable a nuevas influencias. Se sentía capaz de asimilar nuevas tendencias y de trabajar con músicos de otras tradiciones, en especial el jazz. Sus propias composiciones y presentaciones iban insinuando un nuevo rumbo. Todavía estaba en condiciones de renovar su propio arte.

El premio César de 1986 y la colaboración con Milva y Burton fueron una demostración de la creciente prominencia internacional que estaba alcanzando Piazzolla. En los últimos años de la década del ochenta conquistó entre los melómanos la mayor audiencia mundial de que gozaría en vida. Como dice el pianista Pablo Ziegler, “fue el *boom*, el gran *boom*, de Astor en el mundo”, agregando que tanto él como los demás músicos del conjunto pasaron ese *boom* “arriba de un avión”.[16] Fue entonces cuando grupos de cámara, guitarristas, chelistas, pianistas abrumaban a Astor con pedidos de nuevas obras. “Parezco un supermercado de la música”, comentó él en tono de broma.[17] Si bien esos pedidos lo complacían, le era imposible satisfacerlos a todos. Por otra parte, el programa de sus actuaciones se estaba tornando cada vez más febril. Las giras, dice Laura, “se hicieron más intensas y más exigentes”, aunque al mismo tiempo ahora resultaban mucho más cómodas para los integrantes del grupo. “Giras muy lindas –rememora Héctor Console–. No eran esas de ir cargando autos, no… Ya nos venían a buscar. Ya los conciertos se empezaban a cobrar bien”.

Los músicos notaban curiosas variantes en el público que los

escuchaba en los distintos países. En Japón, como señala el cantante Raúl Lavié, Piazzolla todavía debía superar el gran afecto local por el tango tradicional. Console dice que al público japonés "lo nuestro [le] gustaba, pero nunca estaba llena la sala, sinceramente, como en Holanda, como en otras partes…". Según él, los holandeses eran parecidos a los italianos "por el bochinche que arman". El público español, en cambio, en el fondo, nunca se aficionó a Piazzolla. El asunto lo dejó un poco perplejo. Tal vez, como especula Laura, ello se debía en parte a la revitalización de España luego del prolongado apagón cultural de la época de Franco y su vuelco decidido hacia la Comunidad Europea. Cuando a Astor le preguntaban cuál era el país que más quería, respondía: "El que más me quiere". Ese país bien pudo haber sido el Brasil, donde contaba quizá con los admiradores más apasionados. "Si hay un público que adoró a Piazzolla, fueron los brasileños", corrobora Carlos Páez Vilaró.

El intenso ritmo de los viajes de 1986 fijó la pauta para el resto de la década. Las giras solían durar poco menos de un mes y abarcar diecisiete o dieciocho conciertos. Luego "había diez días de descanso –cuenta Console–. Esa presión bajaba, [y] a los diez o quince días ya volvía a empezar. Diez, doce conciertos, ya empezaba a subir otra vez. Y a los diecisiete conciertos era una cosa que no se aguantaba… Mucha tensión había ahí". La habitual insistencia de Astor en la puntualidad pareció agudizarse con el tiempo; le daba mucha bronca que alguno de los músicos llegara tarde a un aeropuerto. Pero también en los aeropuertos había escenas cómicas. En una ocasión célebre, en Múnich, los funcionarios de la aduana lo hicieron desvestirse a Suárez Paz hasta dejarlo en paños menores; en un gesto de protesta, él se quitó la poca ropa que tenía puesta y comenzó a tocar el violín. "Cuando escuchó el violín –cuenta Suárez Paz–, Astor ubicó la puerta, vio la escena y casi se muere de risa".[18]

A pesar de las presiones que prevalecían en estas giras, también solían salir a relucir los viejos instintos payasescos de los músicos, que no dejaban de incurrir en bromas infantiles –como sacarle la silla de repente a alguien que estaba por sentarse–. En San Francisco, en 1988, Piazzolla se apareció en el camarín con un paquete manchado de

grasa que le entregó a Pablo Ziegler. “Tomá –le dijo–, pasé por un restaurante chino, y había un pato colgado, y me acordé [de que] te gusta tanto el pato, y te lo traje”. Más adelante ese mismo año, mientras estaba de gira por Japón con Milva, Piazzolla se compró una peluca roja para imitar su cabellera y se la puso en el último concierto que dieron en Tokio. Sarah Vardigans, la *tour manager* inglesa que por entonces les organizaba las giras, se pregunta desde entonces cómo habrá interpretado esto el público japonés.

Piazzolla y *Tango Argentino*

La favorable recepción que tuvo Piazzolla en Nueva York en mayo de 1986 reforzó su decisión de difundir su música en los Estados Unidos, y esta ambición se vio aún más fortalecida por el sorprendente triunfo norteamericano de *Tango Argentino*, un espectáculo musical y bailable al que él había contribuido con cinco obras y que hizo furor en Nueva York en 1985. Es casi desconocido el hecho de que el propio Piazzolla estuvo a punto de ser su director musical y estrella principal. Claudio Segovia, coproductor de *Tango Argentino* con el extinto Héctor Orezzoli, concibió la idea de este espectáculo a comienzos de los años setenta, con la idea de tener a Aníbal Troilo en el papel principal. En 1976, cuando vivía en París, él y los Piazzolla consumieron juntos gran cantidad de helados (fue el verano europeo más cálido de la década) mientras imaginaban que el propio Astor abriría el espectáculo iluminado por una sola luz. Astor le sugirió que tal vez resultara más dramático presentar un dúo de bandoneones con Leopoldo Federico. Segovia consideró que este era “un gesto muy generoso”, y lo mismo pensó Federico cuando se lo contaron.

Siguieron charlando sobre el posible espectáculo durante varios años; incluso en una oportunidad Segovia viajó a Punta del Este para continuar elucubrando la idea. Sin embargo, Astor le pidió que firmaran un contrato y Segovia le dijo que aún no estaba en condiciones de hacerlo. A mediados de 1983, a regañadientes, eliminó a Piazzolla de los planes y siguió adelante con estos. En el otoño de ese año, *Tango Argentino* se presentó en París durante seis días y fue un éxito resonante; volvió a París en 1984 en momentos en que se

estaba ofreciendo en Bouffes du Nord el espectáculo compartido por Astor y Milva. Ciertas declaraciones gratuitamente peyorativas de Astor a la prensa sorprendieron y a la vez entristecieron a Segovia; en ellas decía que el espectáculo era "una caricatura del pasado" y se burlaba del cantante Roberto Goyeneche y del pianista Horacio Salgán, que por entonces formaban parte del elenco.[19] Estos comentarios eran tanto más desconcertantes si se tiene en cuenta que meses atrás Piazzolla se había presentado con parte del plantel de *Tango Argentino* en un programa italiano de televisión "y al final, para nuestro asombro –comentó Segovia–, apareció Piazzolla saludando [a] los bailarines, cosa que nos extrañó mucho". El propio Piazzolla no vio el espectáculo hasta su tercera presentación parisina en el Théâtre Mogador, en 1989, cuando fue fotografiado en el escenario junto a los artistas en medio de grandes aplausos.

El extraordinario éxito de *Tango Argentino* en los Estados Unidos no le pasó inadvertido a Piazzolla, ya que demostraba que el show había revivido el interés del público norteamericano por el tango. De pronto las clases de tango impartidas en Nueva York pasaron a ser, según el *Village Voice*, "un mercado en crecimiento".[20] Sin duda, Astor percibió que había llegado la hora de una nueva incursión en "esa segunda patria mía que todavía tengo que conquistar", como le dijo a Diana.[21]

Eso no significaba desdeñar Europa. En marzo de 1987, tocó su "Concierto para bandoneón y guitarra" así como la "Suite Punta del Este" en Milán, junto a la orquesta de la Carme (Asociación Italiana de Música de Cámara). Había sido invitado por el guitarrista Marco De Santi, cuya versión de sus "Cinco piezas para guitarra" le había gustado tanto, tres años atrás, que se hizo el propósito de conocer a De Santi la próxima vez que estuviera en Milán. Se llevaron bien. De Santi vio en Piazzolla "un hombre increíble, fantástico, lleno de entusiasmo por todo". Al tocar junto a él lo sorprendió el dominio absoluto que ejercía sobre el público. Astor le dio un consejo: "Pase lo que pase, siempre debes sonreír". La primera violinista de la orquesta de la carme, Anahí Carfi, era una argentina que hacía mucho residía en Italia (había sido concertino de la orquesta de La Scala desde 1970) y consideraba a Piazzolla esencialmente un músico clásico; le

entusiasmó mucho tocar con él. Astor le comentó su deseo de "iniciar una nueva etapa en su actividad artística" trabajando con grupos de cámara, lejos de los estadios deportivos y de las grandes salas con complicados sistemas de sonido.[22] Esta idea fue cobrando cuerpo en los años siguientes.

Entretanto, había que retornar al trajín de las giras. Hacia fines de marzo, el Quinteto inició un prolongado recorrido por Italia, con un breve viaje intermedio a Ámsterdam, que duró hasta fines de abril. Después del concierto en el Teatro Verdi de Pisa, Piazzolla mencionó que su abuela por lado materno era de la provincia de Lucca, aunque desconocía el nombre del *paese* en el cual había nacido. El 29 de marzo tocó en la Catedral de Trani, de novecientos años de antigüedad, donde 107 años atrás se habían casado Pantaleo Piazzolla y Rosa Centofanti. Gran parte de la gira fue nuevamente compartida con Milva. "Para mí, esta música representa un amor absolutamente indiscutible", declaró Milva.[23] La ATER (Agencia Teatral Italiana), que había organizado las presentaciones de Piazzolla en Italia de los últimos años, le solicitó a una de sus empleadas, la inglesa Sarah Vardigans, que organizara las giras del Quinteto. Vardigans nunca había escuchado nada sobre Piazzolla, pero pronto quedó cautivada por su música, por el Quinteto y por Astor mismo ("uno de los hombres más fabulosos y divertidos que he conocido", comentó). Disfrutó enormemente junto a esos "músicos locos" que "siempre se estaban haciendo bromas unos a otros" y que cuidaban a su director, asegurándose de que no le faltara compañía para la comida. También la divirtió comprobar que Astor y Milva, que tenían fama de ser personajes "difíciles", habían entablado una competencia entre ambos para ver cuál de los dos se portaba mejor.

"Esa segunda patria…"

En los meses de mediados de 1987, Astor y Laura hicieron de Nueva York su base de operaciones. Alquilaron un departamento por la vereda norte de la Calle 27 Este, entre Lexington y la Tercera Avenida. Había ratas; Laura pasó tres días limpiando el departamento para volverlo habitable. Era evidente que a Astor le gustaba volver a

vivir en la ciudad de su niñez. Kip Hanrahan comenta que "se la pasaba diciendo qué neoyorquino y norteamericano se había sentido toda la vida, y cuán importante era para él que su música fuera conocida en los Estados Unidos". ¿De qué manera le impactó a Astor la Nueva York de los años ochenta? Más tarde Laura describiría la vida de Astor como "un triángulo amoroso: Buenos Aires, Nueva York, París".[24] En una oportunidad, Piazzolla le dijo a Víctor Oliveros que Nueva York era el lugar en que más le habría gustado nacer y morir. Tenía conciencia, como le confesó a un periodista en 1986, de que Nueva York "es todo, el lugar donde explota todo… [con] la mejor música, el mejor cine, el mejor teatro". Por eso mismo, echaba de menos la atmósfera pueblerina de la Île Saint Louis. Agregó que a veces le asustaba un poco la comodidad que tenía en París, así como la posibilidad de sucumbir un día al atractivo de la dinámica neoyorquina.[25] Al veterinario Didier Servant le expresó una vez que lamentaba que Nueva York hubiera suplantado a París como "el gran centro cultural del mundo".

En las semanas previas a la llegada del Quinteto para su segunda incursión por los Estados Unidos, Piazzolla estaba trabajando fuerte en *Tango apasionado*, un drama musical basado en dos cuentos de Jorge Luis Borges ("La intrusa" y "Hombre de la esquina rosada") a los cuales ya les había puesto música anteriormente. La adaptación estaba a cargo de Graciela Daniele y Jim Hall; de la coreografía se habría de ocupar Daniele, cuya experiencia previa había girado principalmente en torno a los espectáculos musicales de Broadway. Daniele había dejado la Argentina en 1957 llevando en su equipaje solo dos discos: uno de Mozart y otro de Piazzolla. Max Ferrá, director artístico de INTAR (una pequeña organización que promovía el arte latinoamericano y que iba a auspiciar el espectáculo), la puso en contacto con Piazzolla. Este y Laura visitaron a Daniele en su departamento.

> Y de repente me di cuenta. ¡Dios mío! El Maestro está escribiendo música para mí. Fue la colaboración más extraordinaria que yo haya experimentado… Eran como tres canciones en la obra, y le dije: "Necesitamos una música que sea así". Y él me dijo: "No me

expliques la escena, decime una palabra que me inspire: pasión, celos". Y yo le dije: "Es algo como Kurt Weill". Y regresó con un tango a lo Kurt Weill… No funcionaba… Tenía que llamarlo… Arranqué: "Astor, yo creo [que] te he dado mal las indicaciones, no es Kurt Weill…". Él me cortó en seco: "Graciela, no sirve la pieza, mañana te llevo una distinta". Al día siguiente, a las diez de la mañana, entró con una pieza nueva.

Piazzolla participó en la audición. Como director musical eligió a Pablo Zinger, un uruguayo que llevaba diez años viviendo en Nueva York y que trabajaba para el Spanish Repertory Theater [Teatro de Repertorio Español], el cual, por pura coincidencia, quedaba muy cerca del departamento de los Piazzolla. Astor llamó por teléfono a Zinger. "Yo soy Astor Piazzolla", se presentó. Zinger, que era un gran admirador suyo, se negó a creerle y le respondió: "¡Y yo soy Cristóbal Colón!". En las semanas siguientes se vieron con frecuencia. Zinger había oído decir que Astor era "un tipo difícil", pero lo encontró "cortés, abierto, satisfecho consigo mismo, un hombre feliz de estar en su propia piel". *Tango apasionado* se estrenó en el Westbeth Theater Center a comienzos de octubre de 1987 y recibió elogios de la crítica. "Una obra de música, teatro y baile de sorprendente intensidad", dijo *The New York Times*, pero el *Village Voice* la describió como "un magnífico error".[26] Por desgracia, la sucesión de Borges se negó a autorizar el uso de los dos cuentos cortos y el espectáculo fue levantado.

En agosto de 1987 el Quinteto llegó a los Estados Unidos para iniciar su gira, que abarcó puntos tan distantes entre sí como Miami y Minneapolis (estado de Minnesota), Portland (Maine) y Denver (Colorado), Albuquerque (Nuevo México) y Montreal. Entre las presentaciones más memorables de ese mes estuvieron las del Festival de Música de Cámara de Santa Fe (Nuevo México), combinadas con dos "ensayos con debate" con la orquesta juvenil de la ciudad. Los conciertos de Denver y Santa Fe fueron más tarde transmitidos por la National Public Radio.[27] El violonchelista norteamericano Carter Brey, que conocía poco y nada sobre Piazzolla, concurrió a uno de los conciertos realizados en Santa Fe, en el Teatro Saint Francis. Según su

propio relato, estaba "escéptico y aburrido" cuando el Quinteto apareció en escena.

> Había allí cinco hombres de mediana edad vestidos todos de negro, solemnes y fúnebres, con barrigas protuberantes que sobresalían de los cinturones. El solo verlos podría haber provocado risa, pero había algo en el aspecto de su director que comandaba instantánea atención. Astor tenía una virtud que le habría sido muy útil si en lugar de músico hubiera sido policía o *gangster*: uno se sentía impulsado a dejar de lado las sonrisitas condescendientes y a observarlo con detenimiento. Y tan pronto le arrancó a su bandoneón la primera fase de "Adiós Nonino", me enderecé en la butaca y me puse a escuchar como si estuviera oyendo música por primera vez.

Brey lo invitó a Piazzolla a su propio concierto, la noche siguiente. Más adelante Astor le pidió su dirección para enviarle una copia de "Le Grand Tango". Cuando llegó, recuerda Brey, "me di cuenta de que tenía en mis manos una obra maestra". Estrenó la obra en los Estados Unidos en una de sus giras poco tiempo después.

Los días 18 y 19 de agosto de 1987, el Quinteto tocó en el restaurante S. O. B. (Sounds of Brazil), de Greenwich Village, local nocturno conocido por su promoción de la música latinoamericana. Estuvieron presentes Gerry y Franca Mulligan, y Franca recuerda que Piazzolla estuvo "bárbaro, en su mejor forma". Esa misma noche, el saxofonista cubano Paquito D'Rivera se presentó ante Piazzolla sin inhibiciones: "Yo soy Paquito D'Rivera –le dijo–, pero esto que escuché es pa' cagarse, de puta madre".[28] Fue, dice Paquito, "como si yo lo hubiera conocido de toda la vida". Después de las funciones del Quinteto (25 y 26 de agosto) en Nightstage, Cambridge (estado de Massachusetts), el periodista Fernando González especuló en el *Boston Globe* que Piazzolla estaba a punto de "ser descubierto en los Estados Unidos".[29]

A fines de agosto el Quinteto se llamó a sosiego mientras Piazzolla grababa lo que sería su segundo disco con Kip Hanrahan, titulado *The Rough Dancer and the Cyclical Night* –la música de *Tango apasionado*–.

Ambos discutieron la posibilidad de grabar el espectáculo en vivo, "pero sabíamos que la música era más interesante como material en bruto para un disco de Astor", dice Hanrahan, y sin duda tenía razón. La grabación se realizó en Radio City con un grupo *ad hoc* integrado por Piazzolla, Pablo Zinger (piano), Andy González (bajo) y Rodolfo Alchourron (guitarra eléctrica). Después de las primeras tomas, Hanrahan y Piazzolla pasaron uno o dos días en el estudio "jugando con finales optativos, reemplazando las largas partes para orquesta anteriores con un segundo y un tercer doblaje superpuestos de bandoneón". Paquito D'Rivera y Fernando Suárez Paz (que fue convocado, según él mismo recuerda, para sustituir a un violinista incapaz de reproducir el estilo tanguero)[30] grabaron sus partes unos días después. El saxo de D'Rivera, a expresa solicitud de Piazzolla, cubrió las partes que en el espectáculo eran cantadas. La última parte grabada fue el delicado solo de piano de Pablo Zinger en "Leijia's Game". Para deleite de Zinger, Astor y Laura se aparecieron en el estudio para escucharlo.

Kip Hanrahan recordaría siempre un momento particular de estas grabaciones. Un día, él y Suárez Paz estaban en el estudio tratando de "mejorar ciertos fragmentos algo toscos", cuando de pronto Astor estalló. "¿Qué diablos están haciendo ustedes dos? –exclamó–. ¡Si tratan de 'corregir' algo les pego un tiro! ¡Conviertan esto en música de cámara y los mando a cenar esta misma noche con Borges!".[31] (Borges había fallecido en junio de 1986). Cuenta también Hanrahan que en esos días su esposa Nancy acompañó a Piazzolla a una radioemisora de Nueva Jersey para una entrevista. En cierto momento llamó un oyente y con la voz entrecortada por las lágrimas dijo que su padre, que había muerto hacía mucho tiempo, se sentiría orgulloso de escucharlo hablar a él con Piazzolla. Otro oyente no pudo sofocar un estallido de bronca y declaró que los "fascistas" de la Argentina tendrían que haberlo matado a Piazzolla por ser el asesino del tango. "Ya había escuchado hablar de esta clase de reacciones –dijo Hanrahan–, pero siempre habíamos pensado que solo eran parte del mito".

El domingo 6 de septiembre de 1987, Piazzolla y el Quinteto

tocaron en el Central Park ante unas cuatro mil personas. Era una tarde lluviosa (casi se suspende el concierto), pero esto no menguó en lo más mínimo el entusiasmo del público, que estalló en aplausos cuando Pablo Ziegler comenzó en el piano su introducción de "Adiós Nonino". Las reseñas (entre ellas la que figura como epígrafe de este capítulo) fueron muy elogiosas. "No tocamos bien", dice Suárez Paz, pero suponiendo que eso fuera cierto, la multitud no se dio cuenta. El pianista y director argentino Carlos Franzetti, que ya había escuchado muchas veces a Piazzolla, sintió que "en ese concierto estuvo particularmente inspirado". Gil Evans le confió unos días después que había sido "uno de los conciertos más increíbles de su vida".[32]

Pocos días más tarde, Piazzolla fue a la Princeton University a grabar su "Concierto para bandoneón" con la orquesta de St. Luke's dirigida por su viejo amigo, el pianista y compositor Lalo Schifrin. Este lo encontró a su compatriota en muy buen estado. No solamente compartieron música, sino comida. Schifrin lo llevó al Victor's Café, un restaurante cubano. Según Schifrin, Piazzolla era un hedonista.[by] Durante su estadía en Nueva York, Piazzolla inició otra colaboración musical, que resultó menos de lo que habría deseado cualquier amante serio de la música. Robert Hurwitz, productor de los discos del Kronos Quartet, llevó a Piazzolla a uno de sus conciertos. La minuciosa musicalidad del cuarteto y su repertorio compuesto por obras contemporáneas de vanguardia le resultaron atractivos a Piazzolla, quien fue a felicitar a los músicos en el camarín. David Harrington, fundador del Kronos Quartet, le preguntó si podía llamarlo unos días después, "y cuando lo hice –recuerda Harrington–, ya había concluido 'Four for Tango' y me preguntó: '¿Se lo mando?'". (El cuarteto sigue tocando aún hoy esta obra, de cinco minutos de duración, con las fotocopias que sacaron de la partitura original). Los integrantes del Kronos resolvieron incluir la obra en su próximo disco, *Winter Was Hard*, grabado mayoritariamente en noviembre de 1987. Entusiasmados por la experiencia, le pidieron a Piazzolla "una pieza para cuarteto más larga". Él aceptó escribir una.

De la operita resucitada a la operación de *bypass*

Concluida su prolongada estadía en Nueva York, en septiembre de 1987 Astor y Laura regresaron a París, instalándose en el Hotel Roblin –la época de los departamentos alquilados había quedado atrás–. Al enterarse de que sus viejos amigos Máximo y Solange Perrotti estaban en la ciudad, Astor les dejó en el hotel en que estos se alojaban la siguiente nota en broma:

> Estimado Sr.: Tengo 19 años, toco el bandoneón y tengo un tango, uno solo, pero ¡qué tango! Se llama "Prepárense" y si se atreve a editarlo podríamos ganar guita. ¿Qué le parece? Estoy al lado en el Hotel Roblin… habitación 51. (firmado) Astor Canaro.

Los Piazzolla y los Perrotti se fueron a comer, junto con el pianista Héctor Grané, a La Tour de Saint Germain, concluyendo la velada en Les Trottoirs de Buenos Aires, principal baluarte del tango en París desde su inauguración en 1981.[33] Fue allí, más o menos por esta misma época, donde el acordeonista de chamamé Raúl Barboza tuvo su segundo encuentro (después de veinte años) con Piazzolla. La esposa de Barboza, Olga, les había escrito poco tiempo atrás a numerosos músicos para movilizarlos a fin de que hicieran alguna propaganda en favor de su marido. Piazzolla fue el único en responderle. "Raúl no es comerciante –le escribió–. Él es un luchador, y merece mi estima". Para los Barboza, este comentario era un preciado tesoro. La suerte quiso que Barboza y su guitarrista estuvieran ensayando "Adiós Nonino" cuando Astor llegó al local donde iban a actuar. Astor fue muy gentil con él; en el intervalo se le acercó para conversar y se quedó a la segunda parte del espectáculo. Al irse le dijo: "Bueno, negro, ya está. Ahora te toca a vos. Es jodido, pero metele para adelante".

La temporada del Quinteto en el otoño de 1987 trajo consigo señales inconfundibles del reconocimiento que ahora recogía Piazzolla en Europa. A comienzos de octubre, en su primera visita a Estocolmo, fue muy aplaudido por 1200 espectadores en la Berwaldhallen, la sala de conciertos de la radio sueca. Según la prensa local, fue "una noche deslumbrante" en la que Piazzolla "conquistó otro país y lo anexó a su imperio tanguero".[34] Luego del concierto comió con su viejo amigo

Albino Gómez, que era en ese momento embajador de la Argentina en Suecia, en un restaurante de moda de Estocolmo. “Era muy difícil [mantener] una buena charla –recuerda Gómez–, porque los muchachos de la colonia [argentina] se acercaban a saludar, a pedir autógrafos”.[35] Un mes más tarde, en un concierto dado en Milán, fue asaltado en su camarín por “todos los que querían estrecharle la mano, tener un autógrafo suyo, lograr que les firmara un disco”.[36] Estas escenas comenzaban a ser corrientes en todas las giras.

Sin embargo, ese otoño su principal tarea fue la reposición de *María de Buenos Aires* en Francia. No iba a tocar él en la operita; su lugar iba a ocuparlo el bandoneonista Juan José Mosalini, que residía en París. Obviamente, Astor confiaba en que sería un gran éxito, con un mínimo de cuarenta o cincuenta presentaciones. *Le Monde* definió la obra como “una ópera popular, al estilo de Porgy and Bess”.[37] La operita había sido revisada sustancialmente y en ese momento parecía una verdadera ópera más que algo semejante a un oratorio. En su nueva versión incluía siete cantantes en lugar de dos; los nuevos arreglos musicales estuvieron a cargo del pianista Jorge Zulueta y la puesta en escena operística, del productor, Jacobo Romano. La *mezzosoprano* argentina Margarita Zimmermann protagonizó a María, y pese a que su repertorio habitual era clásico lo hizo con gran entusiasmo, afirmando que María tenía “la envergadura de las grandes heroínas”.[38]

La operita repuesta fue montada en primer lugar (el 20 de noviembre de 1987) en Turcoing. El director teatral, operístico y cinematográfico Sergio Renán, que viajó en tren desde París para asistir al estreno, descubrió divertido que muchos de los pasajeros que iban con él eran obviamente argentinos. Luego hubo funciones en Montpellier y en Douai (estas últimas en enero de 1988), pero el éxito a largo plazo que esperaba Astor no se produjo. Si bien la influyente revista británica *Opera* aprobó la producción, los críticos franceses la desmerecieron. *Le Monde* saludó a Piazzolla como “el Karajan del bandoneón”, pero a renglón seguido sostuvo que el único aspecto que redimía a la obra era la ejecución de Mosalini. *Le Figaro* dijo que, por temor al “pintoresquismo”, se había mutilado la obra, y que la

ausencia de Milva en el papel de María se hacía sentir.[39] (Originalmente se había previsto que Milva alternara con Zimmermann en ese papel, pero el acuerdo no llegó a concretarse). Pierre Philippe coincidió con los juicios periodísticos. Recuerda que, por algún motivo, Piazzolla se enojó con Horacio Ferrer, que había ido a Francia especialmente para el reestreno: "Horacio se fue a cenar solo en Lille. Yo me fui a cenar con Astor. Él estaba contento de que yo pensara, lo mismo que él, que *María de Buenos Aires* era un desastre".

Astor se apresuró a regresar a la Argentina. A principios de diciembre de 1987 tocó dos veces el "Concierto para bandoneón" con la Camerata Bariloche en el Luna Park y nuevamente en el estadio Château Carreras de Córdoba; los tres conciertos fueron realizados con fines de beneficencia. En el Luna Park se le entregó un diploma que lo acreditaba como presidente honorario de la Asociación Argentina de Bandoneonistas. En Buenos Aires lo aguardaba otra gran satisfacción: iba a publicarse el tan esperado libro de Diana sobre su padre, titulado *Astor*, y él concurrió feliz a su lanzamiento en el Cinzano Club el 30 de noviembre. Diana había estado preparando la obra en México y la terminó al retornar a la Argentina. Las primeras tres cuartas partes del libro son una encantadora reconstrucción novelesca de la vida de Piazzolla hasta 1955, basada en gran medida en las cintas que Diana había grabado en México en 1980; el resto contenía una cantidad impresionante de declaraciones del propio Piazzolla, sus músicos, Dedé y Laura –pero no de Amelita, como Diana le había prometido–. Diana le mostró el manuscrito de *Astor* y ese día él se enfrascó tanto en su lectura que olvidó concurrir a una cita que tenía con su cardiólogo. La obra le gustó muchísimo a Piazzolla y más adelante regaló varios ejemplares a sus amigos. El día del lanzamiento, Diana se sintió algo descompuesta y solo tomó agua mientras a su alrededor todos los invitados festejaban con champán. Uno de estos era el violinista Simón Bajour, quien luego de dejarlo a Piazzolla en 1961 había trabajado en Cuba y estudiado con David Óistraj en la Unión Soviética. En el ejemplar que le regaló, Astor le puso como dedicatoria: "Simón, lo máximo que te puedo decir: Ojalá tocaras el violín conmigo". También estuvo presente Dedé; fue la última vez que

vio a Astor.

Durante el verano de 1987-1988, Piazzolla se dedicó a trabajar duro en el Uruguay en su nueva música para el Quinteto, notablemente en las tres "Camorras" (I, II y III), para su próximo disco con Kip Hanrahan. Después de *Tango: Zero Hour*, Hanrahan y Malvicino lo habían desafiado a escribir "algo aún más complejo y hermoso". Astor seguía elaborando la idea (para el futuro, en todo caso) de la ópera sobre Gardel. A fines de 1987, cuando Pierre Philippe pasó una temporada en el Chalet El Casco, Astor llamó al caricaturista Hermenegildo Sábat sugiriéndole que diseñara los decorados. Sábat no quiso comprometerse, al menos inmediatamente; poco después le molestó encontrarse en el diario *El Día* de Montevideo con una entrevista en la que Piazzolla parecía dar por sentada su participación. Cuando finalmente se resolvió a hablar con Piazzolla en el Chalet El Casco, le entregaron el plan de Philippe para la obra. Le pareció "una cosa delirante… totalmente absurda". Sergio Renán, quien también habló en Punta del Este con Piazzolla sobre la ópera, tuvo la impresión de que "en el fondo, no debía estar muy seguro de poder hacerlo muy bien".

Sin embargo, en lo que escribía para los proyectos teatrales de otros, Piazzolla decididamente no había perdido sus virtudes. Sus composiciones de 1988 incluyeron la música para la obra *Famille d'artistes*, de Alfredo Arias y Kado Kostzer, que sería producida en París. Kostzer fue al departamento de Avenida del Libertador para entregarle el libreto, y le explicó que uno de los personajes, un abogado que trabajaba para el municipio, era rengo. Cuando Piazzolla lo acompañó hasta la puerta para despedirse, Kostzer comprobó mortificado que rengueaba un poco, pero al día siguiente recibió una llamada telefónica que lo alivió: "Bueno, leí la obra… –le dijo Astor–. Sí, me encantó, qué ternura, sobre todo el personaje del abogado, personaje maravilloso…". Tanto Kostzer como Arias se encontraron luego con Piazzolla para charlar sobre la música; Arias lo hizo junto a la actriz Marilú Marini en el Hotel Roblin de París, donde Astor les dijo que había elegido como director musical a Richard Galliano. Fue la última producción de Piazzolla para el teatro; la partitura es una

cautivante serie de obras más bien simples, canciones, coros y melodías tocadas en el bandoneón. La obra fue llevada a escena en París en marzo de 1989 y muy bien recibida. Uno de los roles protagónicos estuvo a cargo de Iris Marga, la *grande dame* del teatro argentino, que hacía su debut con un papel en lengua francesa a los ochenta y ocho años.

En marzo de 1988, cuando el verano uruguayo llegaba a su fin, Piazzolla fue entrevistado por la revista *Acción*. Del otro lado del río, en la Argentina, el coronel fascista Aldo Rico había cobrado efímera prominencia como conductor de una patética rebelión militar contra el presidente Alfonsín. Al igual que Piazzolla, Rico había nacido bajo el signo de Piscis. El comentario risueño de Astor fue: "le dije a mi mujer: 'Por eso quiere estar al frente'". Declaró que seguía interesado en llegar al gran público norteamericano, pero no tan interesado como antes en permanecer mucho tiempo en los Estados Unidos. Como fue tan habitual en sus comentarios a la prensa de los años ochenta, no pudo resistirse a denunciar el estado lamentable en que se hallaba la cultura musical argentina, en comparación con la del Brasil.[40]

No obstante, en un aspecto Piazzolla se había vuelto más conciliador. El lunes 11 de abril, de paso por Buenos Aires antes de emprender sus viajes de 1988, fue a la sede de la Asociación Argentina de Intérpretes de la calle Viamonte para asistir a un encuentro con un gran número de músicos de tango, una verdadera constelación de las principales figuras vivas. Entre ellas se encontraban Osvaldo Pugliese, Horacio Salgán, Atilio Stampone, Alfredo De Angelis, Héctor Stamponi, José Basso, Roberto Rufino, Eladia Blázquez, Jorge Vidal y Ernesto Baffa. Astor había trabajado con algunos de ellos; a otros los había hecho objeto de sus bromas; con Vidal, como se recordará, se había agarrado a las trompadas. Las viejas rencillas iban a ser por fin olvidadas gracias a una gran ceremonia de reconciliación, discretamente pergeñada por Atilio Talín y Leopoldo Federico. Horacio Salgán temía que Astor aprovechara la ocasión para provocarlo, pero no lo hizo. Por el contrario, pronunció unas palabras cordiales:

Hoy me doy cuenta de la estupidez que significa habernos peleado

durante tanto tiempo… ¡Cómo no voy a ser un hombre de tango!, si todavía recuerdo cuando tocaba con "el Gordo" en el Tibidabo… Cuando yo escuchaba las cosas que hacía Horacio Salgán, pensaba: "¡Cuándo voy a poder hacer yo algo así!".[41]

Salgán quedó impresionado. También para Leopoldo Federico la reunión resultó muy conmovedora: "Él se abrazó con Jorge Vidal, con Alfredo De Angelis… –dijo–. Fue una reunión sensacional". Toda la jornada había sido para Astor de una gran emotividad. Horas antes, había contraído matrimonio con Laura bajo las leyes argentinas. Esa noche lo celebraron con una comida en el restaurante Félix de Avellaneda (¿dónde más podía ser?).

Ya era hora de ponerse nuevamente en camino. La gira por América del Norte de ese año (abril-mayo de 1988) fue otra gigantesca recorrida por todo el territorio, que abarcó grandes ciudades como Atlanta, San Francisco, Seattle (hasta donde fue en auto Édouard Pécourt, el viejo amigo de Piazzolla, desde su nuevo hogar en el estado de Oregon) y Vancouver.[42] En el Great American Music Hall de San Francisco hubo tanta demanda de localidades que los directivos de la sala decidieron abrir las puertas durante la función para que las personas que habían quedado fuera pudieran escuchar la música. Brian Auerbach comentó la actuación señalando que "Piazzolla les transmite su pasión a sus músicos como no lo ha hecho nadie desde Ellington… Logra poderosamente que el oyente se sienta íntimamente partícipe. Es el grupo sin percusión más creativo que he escuchado… Cuando finalmente él dejó el escenario, fue como si el tiempo se hubiera detenido".[43] Una multitud lo esperaba en la calle para aplaudirlo.

En San Francisco tiene su base el Kronos Quartet. David Harrington asistió al concierto y le pareció "fantástico", invitándolo luego a Piazzolla para un ensayo del cuarteto al día siguiente. Astor concurrió acompañado por Suárez Paz y Console, y según recuerda Harrington, "de pronto se juntó en la sala una enorme energía". Para Suárez Paz, fue como asistir a una clase o seminario sobre la música de tango. Harrington dijo que los argentinos "nos brindaron su maravilloso

apoyo. Respetaban nuestros esfuerzos y nos ampliaron la perspectiva en el lapso de una hora". Pero el cuarteto seguía esperando que Piazzolla compusiera para él esa obra "de mayor magnitud" que les había prometido.

A comienzos de mayo de 1988, de vuelta en Nueva York, Piazzolla se puso a trabajar con Kip Hanrahan en su nuevo disco, *La Camorra*, con las piezas que había escrito durante el verano en Punta del Este y estrenado en los ensayos públicos del Quinteto previos a su gira (una vez más, en Sham's de Belgrano). Fueron sus últimas grabaciones con el Quinteto; dos años más tarde le dijo a Natalio Gorin que a su juicio eran las mejores que había hecho jamás. Al escucharlas, es difícil eludir la impresión de que encarnan toda una vida de desarrollo musical. ¿Revelan quizás un impulso prospectivo hacia una síntesis nueva y original? Los contrastes entre las tres "Camorras" son en sí mismos notables.bz La "Camorra I" es una cabal evocación de la música de tango de la década del cuarenta. Con sus cadencias convencionales –fraseos, arrastres, rezongos y canyengue– su soberbio swing y el fuerte colorido que le imprime el bandoneón, nos remonta al tango "bailable" con el cual Piazzolla había roto lanzas. (También son una prueba convincente para ratificar a los muchos que piensan que en sus últimos años Piazzolla se volvió más tanguero que antes, y no menos). "Camorra II" es una muestra piazzolliana más personal, con sus características disonancias y ritmos movedizos. En "Camorra III" nuevamente se destaca el quinteto en su conjunto; incluye un solo extraordinariamente lírico de Suárez Paz y soberbios pasajes de piano de Pablo Ziegler.

El sábado 7 de mayo, Astor se unió a Lalo Schifrin para dar un concierto en el Beacon Theater de Nueva York, donde volvió a interpretar el "Concierto para bandoneón" que el crítico de *The New York Times* juzgó "diáfanamente encantador".[44] Al día siguiente el Quinteto se presentó en el salón de baile del Charles Hotel de Cambridge (Massachusetts), donde Gary Burton se le sumó en dos obras –"afanándose por alcanzar a los demás", según el crítico Michael Ullman, del *Boston Globe*–. Según Ullman, Pablo Ziegler sonaba "como un Bill Evans latinoamericano"; teniendo en cuenta la influencia de

Evans entre los músicos de jazz de su generación, no era poco elogio. (Ullman conocía la música de Piazzolla, a la que en una oportunidad había descripto chistosamente como "un Webern que trata de dar sentido a Carmen Miranda").[45] Un día más tarde los músicos se presentaron en el Salón de las Américas de la Organización de los Estados Americanos, en Washington, donde la gente se amontonaba, en grupos de seis a doce personas, en los pasillos que rodeaban el salón.[46] Los elogios que Piazzolla estaba recogiendo en los Estados Unidos comenzaban a rivalizar con los que recibía en Europa; de pronto había adquirido lo que *The New York Times* denominó "la popularidad que más se destaca en el mundo actual".[47]

¿Hasta qué punto era cierto? Como recuerda Sarah Vardigans, Piazzolla se sentía bastante frustrado por las dificultades que debía enfrentar para abrirse camino en los Estados Unidos. Era bien consciente de la costumbre norteamericana de abrazar fervores pasajeros y luego olvidarse de ellos; eso es lo que había dicho en el Brasil en abril de 1986 al comentar el éxito de *Tango Argentino*.[48] Sin embargo, ese comentario subestimaba el "espacio" existente en la cultura norteamericana, tan sorprendentemente diversa y vital, para una música de alta calidad como la que Piazzolla podía ofrecer. No hay duda de que la aparición de *Tango: Zero Hour*, la grabación del "Concierto para bandoneón" en Princeton y ahora *La Camorra* fortalecieron su fama en los Estados Unidos. Las reseñas de estos discos en el curso del año siguiente fueron todas favorables, y en algunos casos exultantes.

Aunque para muchos de los que lo aplaudieron en América del Norte no era una figura conocida, había en su música –quizá por sus vínculos con el jazz– algo con lo que se relacionaron fácilmente. La revista *Rolling Stone*, rebosante de alegría ante la reedición de *Tango: Zero Hour* en 1988 por el sello Pangaea, declaraba que "la música de Piazzolla contiene casi todo lo deseable que la vida tiene para ofrecernos".[49] Como escribiría Karl Loder en *Esquire* tres años más tarde, Piazzolla, "el Pink Floyd unipersonal del nuevo tango, es total y apasionadamente real… Pero lo que hace que esta cosa *cante* es su calidad fantasmagórica. Piazzolla crea exóticos paisajes de tango en

los que se sentirá como en su casa cualquiera que haya navegado por los inquietantes mares de la psicodelia de los años sesenta".[50]

Piazzolla no alcanzó a ver este comentario, pero sí posiblemente otro que apareció en el número de *Playboy* de diciembre de 1988. Repasando algunas de sus grabaciones recientes, Robert Christgau, un destacado especialista en rock, observó allí que la música de Piazzolla, "con sus características disonancias y swings temperamentales", era ni más ni menos que "el pop histórico transformado en música de cámara contemporánea". Describía a Piazzolla como "un tardío ídolo musical cuyo culto está en auge en los Estados Unidos en este momento". La reputación de Piazzolla ha aumentado mucho desde entonces. Si bien es cierto que en lo inmediato nunca será tan famoso como Madonna o Garth Brooks, eso no le habría importado. "Si la mayoría gustase de mi música no habría sabido qué hacer –dijo en 1986–. Prefiero que el público no pensante nunca se interese por ella".[51] ¿Y en la actualidad? Es fácil encontrar los discos de Piazzolla en cualquier casa de discos de los Estados Unidos; algunos en las secciones de "música internacional" o "*world music*"; otros, en las secciones de jazz; algunos –y estos son una creciente mayoría– en el departamento de música clásica. En 1997, cinco años después de su muerte, la revista *Billboard* dijo que era "*the hottest composer around*".[52] No fue un tributo insignificante.

En junio de 1988, el Quinteto, nuevamente con Milva, recorrió Japón: cuatro conciertos en Tokio y ocho en otras ciudades, entre ellas Nagoya, Kioto y Osaka. A principios de julio fue a Turquía (la única ocasión en que Piazzolla visitó ese país) para presentarse en el Festival de Música de Estambul. También en esta oportunidad Sarah Vardigans fue la *tour manager*. Mientras estaban en Japón, Astor le preguntó si querría ser su *manager* personal fuera de América del Sur. Ella dejó en claro que no podía hacerse responsable de la promoción en sí, pero impresionada por la pasión que despertaba Piazzolla en todos los lugares adonde iba, aceptó sin dilaciones.

Cuando Astor llegó al aeropuerto de Estambul, el 4 de julio, fue recibido por un admirador de antigua data, Hayri Erenli, sumamente emocionado por tener ante sí a su ídolo en persona. Lo llevó al hotel y estuvo junto a él los tres días que pasó en Estambul. Para el concierto,

realizado (el 5 de julio) en el Centro Cultural Atatürk –que era en ese momento el mayor salón cerrado del país–, se agotaron las localidades. La prensa turca publicó unas crónicas excelentes. Piazzolla rindió tributo en el concierto al bandoneonista turco Orhan Avsar; aunque nunca se habían conocido personalmente, Avsar (que murió en 1974) había hecho mucho por promover la música de Piazzolla en Turquía. Al día siguiente, Hayri Erenli llevó a Astor y a algunos de sus músicos a dar un paseo en barco por el Bósforo, deteniéndose a almorzar en un restaurante de pescados y mariscos. Las fotografías que sacó Astor ese día muestran al grupo de muy buen humor. En Estambul hacía un calor espantoso y, según recuerda Erenli, Piazzolla puso mucho cuidado en no exponerse al sol.

A Erenli le pareció que Piazzolla trasuntaba muy buena salud, pero debió pagar un precio por su febril actividad alrededor del mundo. La naturaleza le había hecho una primera y drástica advertencia en 1973; hubo otra en 1981, y alrededor de un año más tarde un episodio lo obligó a pasar unos días en el Sanatorio Cantegril de Punta del Este, adonde su médico, Marcos Asensio, viajó desde Buenos Aires para verlo. En 1986, mientras estaban en Roma, Horacio Malvicino, que había estudiado medicina, le tomó la presión arterial y quedó consternado. “Este tipo va a explotar”, se dijo a sí mismo, pero no pudo persuadirlo de que aplazara sus conciertos. En los próximos años, cuando el Quinteto estaba en París, Malvicino notó que Astor se mostraba renuente a salir de paseo con los demás músicos. Laura corrobora que cada vez le molestaba más su pierna derecha, en especial el tobillo, y que para él caminar se había vuelto un sufrimiento. El médico y músico Eduardo Lagos, a quien Piazzolla a veces iba a ver para pedirle alguna receta, pensaba que estaba haciendo oídos sordos a sus problemas de salud. El neurólogo Ramón Leiguarda, que lo atendió con regularidad entre mediados y fines de la década del ochenta, detectó una fibrilación auricular, pero, dijo, Astor era “desprolijo en sus controles médicos. No era alguien que se cuidara”.

En retrospectiva, al menos ante la prensa, Piazzolla culpaba de sus problemas de salud a las tensiones que le significó la reposición de

María de Buenos Aires en 1987. “Tenía unos dolores muy intensos en el pecho y yo creía que era bronquitis”, recordó luego.[53] No era bronquitis. De vuelta en Buenos Aires, Laura, asustada ante el cansancio que él evidenciaba, resolvió tomar el toro por las astas. Lo llevó a consultar al cardiocirujano Dardo Fernández Aramburu, quien le manifestó: “Señor Piazzolla, usted se tiene que operar… hay que operarlo del corazón, pronto”. El Quinteto acababa de regresar de su viaje a Japón y Turquía; estaba prevista otra gira europea para unas semanas más tarde. Entretanto, los músicos grababan algo que Piazzolla había compuesto para un filme de dibujos animados, *Piso cero*. La tarea quedó inconclusa. Se lo veía tenso e irritable; en el estudio de grabación había terribles discusiones. De pronto, un día Astor anunció: “Voy a tener que disolver el Quinteto, porque me tengo que operar el corazón”.[54] El padre de Marcelo Nisinman, el joven bandoneonista y amigo de Astor, había sido sometido a una operación similar y le aseguró que no era nada, que después se sentiría mucho mejor. A pesar de su inminente internación, Astor se empeñó en visitar a su viejo amigo Roberto Di Filippo, quien estaba convaleciente en su casa después de sufrir una operación importante.[55]

El cuádruple *bypass* fue realizado el 10 de agosto de 1988 por el doctor Fernández Aramburu (que era ambidiestro) en alrededor de tres horas y media. Cuando se disiparon los efectos de la anestesia, Astor tuvo alucinaciones, y a la mañana siguiente estaba tan agitado que le dio un puñetazo a un enfermero que lo atendía y le dejó el ojo en compota. “¿Sabe lo que pasa? –le comentó a Fernández Aramburu cuando este fue a verlo–. Me secuestraron. Anoche me secuestraron. Y hoy estoy preso, y me tienen acá, no me dejan tocar, y encima de todo me van a sacar el auto. Yo… yo… al auto mío no quiero dárselo”. No hubo ulteriores complicaciones. Tres semanas más tarde le dieron el alta.

Luego de la operación, el ánimo de Astor se vino abajo. Diana encontró a su padre “deprimido… triste… triste”. Laura le dijo que lloraba mucho. Su primera salida fue para visitar a su amigo Ricardo Saúl en la joyería que este tenía en la avenida Quintana. En octubre ya estaba recuperado lo suficientemente como para empezar a pensar en

un viaje. El doctor Fernández Aramburu lo autorizó a que lo hiciera, y se tomó unas breves vacaciones con Laura recorriendo Europa (Francia, Alemania, Italia) en un auto alquilado. “Tuvo que aguantar que manejara yo –recuerda Laura–, y yo, chocha, porque le podía demostrar que manejaba bien”. Cuando regresaron para el verano a Punta del Este, el gran lamento de Astor era que los médicos le prohibieron la pesca de tiburones. Terminaron así las valerosas excursiones hasta la isla de Lobos. Piazzolla tuvo que contentarse con la pesca más sencilla que le ofrecía la isla Gorriti, más cercana. Daniel Rabinovich, que fue con él en algunas de estas excursiones mucho menos dramáticas, dice que “no le gustaban mucho”.

bx) Astor Piazzolla, Nueva York, julio de 1987, notas del álbum *Suite for Vibraphone and New Tango Quintet*.

by) LN, 10 de septiembre de 1996.

bz) Para un análisis musicológico, véase Omar García Brunelli, “De Woodstock a B. A.: análisis de ‘Camorra I, II, III’”, en Omar García Brunelli (comp)., *Estudios sobre la obra de Astor Piazzolla*, Buenos Aires, Gourmet Musical, 2008, pp. 109-126.

Sexteto y coda trágica
1988-1992

"Piazzolla estaba muchísimos kilómetros adelante de todos nosotros".
El compositor GIYA KANCHELI, en una charla con el violinista Gidon Kremer, 1997

El Sexteto

A principios de 1989, Piazzolla le escribió a su admirador turco Hayri Erenli, agradeciéndole su envío de un paquete de té y de una tetera: "No le escribí antes, porque mi salud no estaba del todo bien. Ahora me siento magníficamente. Me siento fuerte como un turco".[1] Cuando en el mes de febrero Sara Braceras fue al Chalet El Casco a fin de entrevistarlo para el diario *La Nación*, lo encontró tostado y relajado; la perra Flora estaba constantemente junto a él. Astor le dijo que 1989 sería un año "con mucho movimiento. Estaré constantemente en gira".[2] Ya estaba formando un nuevo grupo para una serie de presentaciones internacionales, más de un centenar en total, muchas de las cuales habían sido contratadas originalmente para el Quinteto. Los planes se modificaron para aliviar la presión sobre Piazzolla, aunque por supuesto estos cambios no aliviaron en nada las tensiones de su nueva *manager* personal, Sarah Vardigans.

El nuevo grupo era un sexteto: dos bandoneones, chelo, guitarra, contrabajo, piano. Evidentemente, Piazzolla quería intentar algo nuevo; de manera que un chelo remplazó al violín, cambió al pianista, y agregó un segundo bandoneón. De esta manera, sintió que podía escribir más armonías. Pero más adelante se arrepentiría de su decisión de eliminar el violín. El conjunto era una mezcla de músicos que habían integrado otros grupos de Piazzolla –Héctor Console, José Bragato y Horacio Malvicino (para quien el Sexteto "no fue una buena experiencia")– y de otros recién llegados. Como segundo bandoneón, eligió a Julio Oscar Pane, un joven y excelente instrumentista que, por motivos personales, dejó el Sexteto luego de la primera gira y fue sustituido por Daniel Binelli, un veterano de la orquesta de Osvaldo Pugliese. Como pianista, Astor invitó a Gerardo Gandini, un músico

clásico de vanguardia, que tocaba jazz, pero carecía de experiencia con el tango. Para este concertista, Piazzolla se sintió aún más responsable de la música que escribía. Era un nuevo desafío para ambos. “Ahí es cuando comienza la diversión”, dijo Piazzolla. Gandini era uno de los compositores argentinos más talentosos, ex discípulo de Alberto Ginastera y un pianista virtuoso tan brillante para improvisar canciones de Irving Berlin como para escribir sus propias obras clásicas. La participación de Gandini le dio al Sexteto “un color muy novedoso”, dice Binelli, y Astor lo desafiaba en forma constante a que se superara a sí mismo. “Ahora tocá un solo al estilo Bartók”, Astor le decía a Gandini. “Gandini, ponele un poco de Scriabin”; y Gandini también evoca su “cascada de notas tipo Messiaen” al tocar “Buenos Aires hora cero”, una obra que pasó a ser habitual en el repertorio del Sexteto.[3]

Visto en retrospectiva, el Sexteto fue para Piazzolla un craso error. Uno de los problemas fue el segundo bandoneón, que había sido incorporado a fin de que él no se agotara; pero lo cierto es que siguió tocando con tanto vigor como siempre. Tal vez recordando qué bien se había complementado con Leopoldo Federico en el Octeto, sentía que Binelli no se adaptaba a su estilo –o al menos eso es lo que le dijo a Natalio Gorin–.[4] Según el violonchelista José Bragato, había veces en que los dos alcanzaban “un alarde de técnica para el bandoneón”,[5] pero al parecer Astor empezó a rivalizar con Binelli, como si quisiera destacar su liderazgo. El propio Binelli consideraba que esa colaboración había sido muy especial pero “muy fuerte. Demasiado. Muy intensa…”.[6]

La inclusión del violonchelo en lugar del violín le dio al Sexteto un sonido más oscuro que el del Quinteto, particularmente notorio en las nuevas piezas escritas por Piazzolla para el grupo: “Luna”, “Sex-tet”, “Preludio y fuga”. No hay en ellas un clima muy liviano, ni siquiera hay mucho juego, a pesar de su experta construcción. A Gandini el “tono sombrío” le resultaba atractivo. Binelli sugiere con razón: ese tono representaba “lo que le estaba pasando a Astor… era la música de su *bypass*”. Para Malvicino, el colorido del Sexteto era “bárbaro” en algunas obras, pero agrega que “escuchar todo un concierto así no era

demasiado divertido".[7] El Sexteto alcanzó algunos momentos verdaderamente brillantes. Vale la pena mencionar el veredicto de Gandini después de haber estado siete meses con Piazzolla: "Los días que Piazzolla estaba en vena, era como tocar con Charlie Parker. Era fantástico".

Con una nueva introducción para piano, "Retrato de Milton" pasó a ser "Luna". "Preludio y fuga" fue dedicado a la Virgen de la Medalla Milagrosa. Piazzolla siguió siendo muy católico. Una vez que tuvo la cirugía del *bypass* de corazón, su médico le dijo que ya no estaba enfermo. "Son diez años que no toco tan bien como ahora", le dijo a su cirujano. Y en el Exploratorium's Speaking of Music Series en San Francisco, el 11 de mayo de 1989, dijo: "Con esto no quiero decir, o sugerir, que todos deberían operarse del corazón".

El 15 de marzo de 1989, Piazzolla se trasladó a Buenos Aires e inició un mes de ensayos con su nuevo conjunto, para lo cual les pidió prestada la casa a sus nuevos amigos los Nisinman, que tenían un buen piano. El joven Marcelo Nisinman le preguntó a Astor si podía grabar algunas de las sesiones. "Bueno –le respondió–, pero yo no quiero ver ni dónde está el micrófono, ni dónde está el grabador". A medida que avanzaban las sesiones, Nisinman advirtió que el clima se ponía eléctrico; "un grupo de seis locos, todos acelerados", dice, y subraya el respeto que le manifestaba Astor a Gandini.

Piazzolla presentó el Sexteto y parte de su nuevo repertorio ante la prensa y el público en el Club Italiano a mediados de abril. Leopoldo Federico, que estaba presente, le susurró a Armando Rolón: "Sigue siendo el mejor de todos nosotros". Piazzolla les comentó a los periodistas que había vuelto en parte al sonido de la orquesta de De Caro en la década del treinta y que para él el desafío era superarse permanentemente a sí mismo.[8] Era una peligrosa bravuconada. El doctor Fernández Aramburu se preguntaba si no era demasiado pronto para pensar en una nueva gira, pero Astor disipó todas sus dudas diciéndole: "Me siento bárbaro, estoy trabajando a *full*".

Antes de partir para los Estados Unidos, Piazzolla habló con Gerardo Gandini y le pidió no improvisar en el piano, ya que la improvisación nació en los Estados Unidos, donde miles de pianistas

cuentan con tantos recursos. A Gandini le fue permitido agregar algo, muy poco, de su música contemporánea a la música romántica de Piazzolla. Una *cadenza*, ya fuera en sistema dodecafónico o atonal, sobre la música de Piazzolla, funcionó perfectamente. Después de haber ensayado debidamente, el Sexteto comenzó una vertiginosa gira por los Estados Unidos (del 21 de abril al 25 de mayo), presentándose en una veintena de ciudades y cobrando aranceles que oscilaban entre los 7.000 y los 10.000 dólares por concierto. El crítico John Rockwell, de *The New York Times*, que escuchó al grupo en la colmada Sala Alice Tully del Lincoln Center el día 24 de abril, comentó que la música era "muy llamativa", pero que "sus efectos eran con frecuencia sombríos".[9] Mientras estaba en Nueva York, Piazzolla dio a la prensa un anticipo de sus planes sobre la ópera de Gardel. Por entonces la idea de una producción estadounidense se había esfumado; declaró que había habido malentendidos: el American Music Theater Festival quería una ópera de cámara, mientras que él quería algo parecido a "*Aída* o *Madame Butterfly*, de modo que la obra está ahora propuesta para la Ópera de París".[10] Luego del concierto en el Hult Center, realizado el 12 de mayo en Eugene (estado de Oregon), Édouard Pécourt y su esposa Jocelyn fueron a comer con Piazzolla, Laura y todos los músicos. Jocelyn recuerda: "Cuando entramos en el restaurante, todos los comensales se pusieron de pie y aplaudieron fervorosamente a los músicos. Sin duda, muchas de estas personas que estaban comiendo habían estado en el concierto, incluyendo algunos músicos locales reconocidos. Fue un momento muy emocionante".ca

Pécourt encontró a su amigo "muy cansado, sobre todo en su aspecto. Sin embargo, todavía tenía energía, y no parecía que quisiera abandonar su febril actividad. Pero físicamente uno ve un rostro consumido por la fatiga". Pécourt no lo vería nunca más. En Los Ángeles, un día antes del primer concierto (16 de mayo), Piazzolla recibió en el Hotel Santa Mónica una llamada telefónica que lo dejó atónito. "Astor, ¿me recuerdas?". Era George Greeley, el mismo cuya muerte le había sido anunciada por teléfono desde Hollywood en 1958. Un escalofrío le corrió por la espalda. Greeley asistió al concierto y luego fue a verlo a Piazzolla al camarín. No supo cómo

explicar los mensajes telefónicos que tanto habían defraudado las esperanzas de Piazzolla en aquel momento.[11] El asunto continúa siendo un misterio total. También otra vieja amistad lo visitó en el hotel del barrio Santa Mónica donde se alojaba: Jorge Calandrelli, con quien se había codeado en el 676, convertido ahora en un exitoso compositor y arreglador en los Estados Unidos. "Jorge, tenés que escribir tango", le dijo Astor.

Piazzolla nunca había actuado en Los Ángeles. Don Heckman, que lo entrevistó para *Los Angeles Times*, explicó a sus lectores que Astor era para la música argentina "lo que Duke Ellington y Louis Armstrong eran para el jazz". Los conciertos se realizaron en el Royce Hall, en el campus de la Universidad de California, Los Ángeles. Acudió una multitud de fans y le brindaron una ruidosa recepción. Refiriéndose a estos conciertos, el distinguido experto en jazz Leonard Feather observó que la fama que estaba ganando Piazzolla en los Estados Unidos era "una rareza que desafía todo intento de clasificación; este grupo no es de pop, ni de jazz, ni de soul, como tampoco de rock, de fusión o de rhythm and blues", pese a lo cual, agregaba, la "calidad intrínseca" de su música exigía que se le prestara atención "en un mundo dominado por semianalfabetos que equiparan energía con talento".[12]

Antes de abandonar los Estados Unidos, a fines de mayo, Piazzolla hizo un rápido viaje al Spoleto USA Festival en Charleston (Carolina del Sur), con el objeto de supervisar la producción[13] de su segundo trabajo en colaboración con la coreógrafa Graciela Daniele, que se había efectuado en su mayoría por correo. Se trataba de *Dangerous Games* (*Juegos peligrosos*), cuya primera parte era un reciclaje de algunos fragmentos de *Tango apasionado*, de los que se eliminó todo vestigio de Borges, en tanto que la segunda era una versión moderna del mito de Orfeo con alusiones a la reciente dictadura militar argentina. La dirección musical se confió al guitarrista y director Rodolfo Alchourron, que entonces vivía en Nueva York. Eric Salzman, del American Music Theater Festival, contribuyó a la formación del consorcio que respaldó el espectáculo, y este fue llevado a escena con éxito tanto en la Costa Este como en la Oeste. Según Daniele, a

Piazzolla le gustó la producción (Salzman no está tan seguro). Ese mismo año (octubre de 1989) la obra fue presentada en Broadway (Nederlander Theater) en una versión aparentemente "actualizada" que resultó un fracaso total y fue levantada de cartel. Los críticos acusaron a Daniele de haber caído en un despliegue de sexo y violencia con la excusa de criticar el sexismo y el militarismo.

Después de los Estados Unidos, el Sexteto, con Binelli en lugar de Pane como segundo bandoneonista, fue a Chile, donde se había programado un único concierto en el Teatro Oriente de Santiago (martes 6 de junio) y una presentación en televisión. En las conferencias de prensa, Piazzolla volvió a hablar de la ópera sobre Gardel diciendo que era su "sueño". Fue la última vez que estuvo en ese noble país cuyos mariscos y vino tanto había disfrutado. Quedó evidentemente complacido por la "maravillosa recepción de los chilenos" y elogió el notable progreso que había hecho Chile en los últimos años bajo la "mano de hierro" del general Augusto Pinochet.[14]

De nuevo en Buenos Aires, el Sexteto hizo su debut oficial en el Teatro Ópera (viernes 9 de junio), en una función a la que Atilio Talín había invitado al presidente electo de la Argentina, Carlos Saúl Menem. Como era de prever, el triunfo de Menem en las recientes elecciones no había sido del agrado de Piazzolla. Durante la campaña electoral había manifestado su apoyo al candidato del Partido Radical, Eduardo Angeloz, a punto tal que hasta le había enviado un mensaje para que lo leyera en su campaña final. Sus declaraciones sobre Menem fueron feroces. Cierta vez estaba con su amigo Ricardo Saúl en el comedor del ferry que cruza de Buenos Aires a Colonia cuando de pronto dijo en voz alta: "Si este llega a ganar… yo me voy del país", posición que reiteró ante la prensa escrita y en un programa de televisión de Bernardo Neustadt.cb Menem contrarrestó muy astutamente este bombardeo, diciendo que Piazzolla era una de las glorias de la Argentina, que el país lo necesitaba y debía quedarse.

El presidente electo y su esposa Zulema (la tormentosa separación del matrimonio acaparó los titulares periodísticos más tarde) llegaron al teatro con una impresionante comitiva; Talín tuvo que disponer para ellos a último momento noventa butacas adicionales. Menem y

Zulema fueron muy aplaudidos. “Gracias, doctor Menem, por estar aquí –dijo Piazzolla desde el escenario–. Usted me pidió que me quede… Por eso me quedo de todo corazón”.[15] Menem se incorporó en su butaca y gesticuló exultante; María Susana Azzi, que estaba presente en esa ocasión, recuerda el entusiasmo del público. Durante el intervalo, los Menem, los Piazzolla y los Talín brindaron con champán en el camarín. “Quiero que sepa que nunca fui peronista”, le confesó Astor a Menem. “¿Y qué tiene que ver? –le dijo Menem, irradiando su *charme*–. Yo toda mi vida fui piazzollista…”. Se rompió el hielo. Menem recuerda esa noche diciendo que fue “maravillosa”. Piazzolla quedó bien dispuesto hacia él, en la esperanza –como le dijo a Rostropovich en abril de 1990– de que realizara el “milagro” de devolverle a la Argentina la buena fortuna perdida.[16]

El 17 de junio de 1989 el Sexteto tocó en el Teatro Solís de Montevideo, antes de partir hacia Europa para la primera de dos giras programadas. Fueron siete semanas agotadoras de recorrer el mundo de un lado a otro, como tan a menudo lo había hecho el Quinteto: Holanda, Gran Bretaña, un rápido cruce del Atlántico hasta Montreal (2 de julio), Suecia (para el Festival de Jazz de Estocolmo), Alemania, Italia (otra vez con la participación de Milva) y finalmente Suiza. En el Teatro Royal Carré de Ámsterdam, el Sexteto se presentó junto a la orquesta de Osvaldo Pugliese (26 de junio). Los dos conjuntos tocaron por separado pero se juntaron para ejecutar “La yumba” (el tango clásico de Pugliese) y “Adiós Nonino”. En un fragmento de piano que enlazaba las dos composiciones, Gandini había terminado su improvisación de “La yumba” y estaba empezando con “Adiós Nonino”, cuando imprevistamente volvió atrás y tocó uno o dos pasajes más de “La yumba”. Fue una broma musical que al principio desconcertó tanto a los músicos de Pugliese como al público. (El propio Pugliese estaba perplejo, como le dijo después al experto marplatense en tango Oscar “Vasco” Izurieta). Piazzolla festejó la broma con una gran sonrisa. El público estalló en una carcajada.

En Glasgow, para la primera presentación suya en Gran Bretaña desde 1985, Piazzolla anunció en tono de broma: “Es la primera vez que venimos a Escocia, pero ya conocemos todo sobre ustedes… en

especial el whisky". Uno de los comentaristas del concierto se sintió cercano al éxtasis: "Me dirán que soy un exagerado. Digan lo que quieran, pero a este hombre hay que ponerle el rótulo de "indispensable'".[17] El Sexteto cruzó la frontera camino a Londres y tocó en el Wembley Conference Centre (30 de junio). En una fiesta nocturna realizada en la Embajada argentina después del concierto, se acercó a saludar a Piazzolla Teddy Peiró, un bandoneonista argentino que hacía mucho que residía en Inglaterra. Peiró se hincó de rodillas, inclinó la cabeza y se negó a estrechar la mano de Astor. "¡Usted tiene que saber que yo lo odio!", le dijo, explicando luego que en ese momento había pasado a ser el segundo bandoneonista en importancia de Gran Bretaña. "No se aflija –le respondió Astor con una sonrisa–, me voy mañana". Peiró quedó impresionado por la energía de Piazzolla. Daniel Binelli, desfalleciente, se volvió hacia él en un momento y le dijo: "Che, si no lo echan, Astor va a seguir hasta la hora de ir al aeropuerto".[18]

En el Festival de Jazz de Estocolmo, el público aplaudió al Sexteto "hasta el delirio", recuerda el embajador Albino Gómez. Otra vez Astor estuvo exultante en una fiesta, en esta ocasión a la luz del sol de medianoche: se tocaron viejos discos, hubo reminiscencias y relatos divertidos, grandes carcajadas. Gómez y sus amigos grabaron una larga entrevista con él en la que subrayó la importancia de sus planes para la ópera de Gardel. Seguía confiado en que la producción se haría en París. "Este es el salto más grande que voy a dar en mi vida", declaró.[19]

Este frenético programa europeo tuvo un agregado imprevisto. El lunes 10 de julio los músicos volaron de Berlín a Londres y fueron de ahí a Bristol, donde grabaron un recital de cuarenta y cinco minutos para el Canal 2 de televisión de la BBC (emitido en junio de 1990), antes de volar al día siguiente a Italia. El productor Tony Staveacre había viajado a Berlín la semana anterior para persuadir a Piazzolla de que hiciera un *detour*. Cuando tocó el Sexteto –en medio de "un singular estrado rodeado por una verja de la cual colgaban canastas y lamparitas de colores"–, "tanto el público como el personal del estudio quedó hechizado", cuenta Staveacre, para quien ese encuentro con

Piazzolla fue uno de los más memorables de una larga carrera profesional en la radio y la televisión.[20]

A pesar de que exteriormente parecía animado, Astor se sentía claramente agotado por la gira. Sarah Vardigans, que acompañó al Sexteto en tres de sus cuatro giras de 1989, lo veía mucho menos eufórico que antes. En los largos viajes en ómnibus "se comportaba como un chico, como un chico malcriado". Los músicos ya no intercambiaban tantas bromas. En Italia, Milva encontró a Astor "duro y de mal genio".[21] Gandini sentía que "se cansó progresivamente". Sin embargo, de tanto en tanto había momentos más tranquilos y volvía a resurgir el Piazzolla que todos conocían. En Glasgow, por ejemplo, dispuso que todos los músicos fueran a una sastrería, en apariencia para probarse unas camisas; cuando llegaron, los hizo vestir las clásicas kilts escocesas y sacarse una foto. "Después fuimos todos contentos a tocar", relata Binelli.

De vuelta en Buenos Aires al término de la primera gira europea, Piazzolla invitó a su viejo amigo el embajador Mario Corcuera Ibáñez a una pequeña comida. "¿Sabés qué festejamos hoy? –le preguntó–. Festejamos un año de vida –y luego de presentarle a tres de los invitados, le explicó–: Y estos son los compañeros de la sala de terapia intensiva". Era el aniversario de su operación de corazón. No olvidó escribirle una carta al doctor Fernández Aramburu. "He trabajado mucho y bien –le decía en ella–. Quizá me pasé un poco del límite, pero empezaré a cuidarme un poco más. Gracias a usted, soy otro hombre, diría el mismo de hace treinta años atrás".

Pronto llegó el momento de volver a partir, esta vez en una recorrida por el Brasil (del 20 de agosto al 8 de septiembre de 1989). Un crítico que escuchó allí al Sexteto elogió la "creatividad inagotable" de Piazzolla y dijo que estaba "dando un salto al futuro" con obras musicales que reflejaban a los personajes de la tragedia griega "que se encaminan en forma inexorable hacia la muerte". El periodista brasileño Eric Nepomuceno, viejo amigo de Piazzolla, comentó que "en el escenario [era] el viejo león de siempre". Sin embargo, al público en general, parte de su nueva obra le resultó un poco enigmática.[22] Héctor Console recuerda que en un momento de la

gira le dijo a Astor: “Vamos a hacer [de nuevo] el Quinteto. No me gusta el Sexteto”. Y Astor hizo un ademán que Console interpretó como un gesto de asentimiento.

Al término de la gira brasileña, tanto Console como Bragato dejaron el Sexteto en circunstancias poco afortunadas. La madre de Console había fallecido mientras ellos estaban en gira; Console sabía que eso podía suceder, pero de todos modos acató la insistencia de Piazzolla de que fuera con él al Brasil, y más tarde se arrepintió amargamente de haber aceptado. Ya no tenía deseos de seguir trabajando con Piazzolla. Por su parte, Bragato le había manifestado que para la segunda gira por Europa quería llevarla a su mujer, Gina, para mostrarle Italia; sin embargo, se encontró con una negativa en la que él sospechaba la injerencia de Laura. Su amistad con Piazzolla tuvo así un fin muy amargo. Por cierto, el alejamiento de Console y Bragato fue muy duro para Astor, “mucho más duro de lo que alguien se pueda imaginar”, dice Laura. Los dos integrantes del Sexteto que vinieron a reemplazarlos, el bajista Ángel Ridolfi y el chelista Carlos Nozzi, eran dos músicos clásicos experimentados, aunque el género tango tampoco les era extraño; pero pese a sus méritos, Piazzolla no ocultaba su desconsuelo por el cambio que se había producido en el conjunto. Según recuerda Gandini, con Ridolfi tuvo una relación “tempestuosa”. En un concierto realizado en Colonia (Alemania), Piazzolla dejó de tocar en mitad de la obra y le gritó a Ridolfi: “¡Estás arruinando mi música!”.[23] En los hoteles en que se alojaban, el pobre Ridolfi a veces debía tomar su desayuno en otra mesa distinta que el resto del Sexteto.

A Nozzi lo reclutó Gandini por teléfono desde San Pablo. En ese momento Nozzi estaba regando el jardín y le pidió a Gandini que el propio Piazzolla le confirmara la invitación. Astor lo hizo y añadió algunas instrucciones prácticas: “Traiga todo negro, toda ropa negra, Nozzi, los calzoncillos también”. Ensayaron unos días en la casa de Gandini y luego el conjunto reconstituido voló a París para su primer concierto de la segunda gira europea. Tuvo lugar el 18 de septiembre de 1989, en un desfile de modas de la casa Giorgio Armani en el Museo Rodin, con la participación de Milva. En las seis semanas

siguientes, el Sexteto zigzagueó Europa: Francia, Bélgica, Alemania, Suiza. En París, tocó en el Auditorio Porte Sainte Eustache (6 de octubre). Una de los asistentes fue Françoise Thanas, traductora y especialista en teatro que se había encontrado con Piazzolla en varias ocasiones en el curso de los últimos años. Lo encontró cansado y abatido. En cambio, al veterinario Didier Servant, también presente, le pareció tan lleno de vigor como siempre, "un hombre arrastrado por la furiosa corriente de un río". Nozzi, cuya percepción como persona recién incorporada al grupo era, quizá, particularmente interesante, dijo que por cierto en las últimas etapas de la gira se lo veía más cansado, si bien casi todo el tiempo era "un petardo, hiperactivo. Nunca paraba". La verdad es que Piazzolla no veía la hora de que la gira terminara. "Quiero volver a casa –manifestó–. Quiero levantarme un día a la mañana y comer lo que yo quiero, no lo que los hoteles quieren".

Los aplausos cosechados por el Sexteto fueron mayores que nunca. En la primera parte del concierto en el Tonhalle de Zúrich (18 de octubre), Astor tocó el "Concierto para bandoneón" con una orquesta y el Sexteto se hizo cargo de la segunda parte. "Ahora, tenemos que mostrar cómo se toca el tango", les dijo Astor a los músicos. A la salida del teatro, Nozzi se sintió halagado por la forma en que la gente lo aplaudía en la calle por el solo hecho de ser integrante del Sexteto. Cuatro noches más tarde, el grupo se presentó en Fabrik, el célebre y ruidoso lugar nocturno del barrio de Altona en Hamburgo, en una atmósfera llena de humo, charla y vasos que se entrechocaban. El público juvenil de ese sitio estaba más acostumbrado a los sonidos del rock.[cc] "Después del primer tema, se hizo un silencio que yo nunca escuché", recuerda Nozzi. Astor improvisó unas breves palabras en inglés, diciendo que Alemania había dado origen a muchos grandes compositores y que, por ende, él se sentía honrado de tocar en Hamburgo. A la audiencia le encantó.

En la última semana de octubre, instalados en el Hotel Eden de Colonia, los músicos viajaron todos los días hasta un estudio de grabación situado en Neunkirchen, a unos 35 kilómetros, en un rústico medio rural donde comenzaron a trabajar en un nuevo disco para el

sello Intuition de Vera Brandes. Brandes había comercializado los discos de Kip Hanrahan en Europa, y por un acuerdo con Hanrahan, había asumido la responsabilidad de producir los de Piazzolla, para los cuales Hanrahan permanecería como director artístico. Brandes había conocido a Piazzolla tres años atrás en Nueva York, y le pareció "un hombre de mucha dignidad, seguro de sí mismo, encantador, cálido, fuerte, confiado". Recuerda Brandes que una vez, antes de viajar a Neunkirchen para una de las sesiones de grabación, Astor le pidió que lo acompañara a la famosa Catedral de Colonia a rezar "por el buen resultado de la grabación". Sus plegarias no fueron escuchadas. No llegaron a grabar más de cuatro obras. Piazzolla estaba muy descontento con la intervención del contrabajista; hubo una gran pelea y el proyecto fue abandonado. Pocas semanas después, en Nueva York, Hanrahan le sugirió a Piazzolla que lo retomara, pero no hubo caso. Hanrahan lo vio más "impaciente e intenso" que antes, "temeroso de no poder terminar los trabajos que necesitaba hacer, la música que debía escribir".

Tras la abortada experiencia de Neunkirchen, Piazzolla se fue a París y los músicos a Chiasso, el pueblo más meridional de Suiza, donde Astor se sumó a ellos para los últimos tres conciertos de la gira. Al día siguiente, en un momento Piazzolla llevó a Gandini y a Malvicino a un costado, por separado, y les dijo que iba a disolver el Sexteto. Comentó que esa clase de giras lo agotaba, y que su futuro estaba en los grupos de cámara y las orquestas sinfónicas. Tanto Gandini como Malvicino se sintieron abatidos; Malvicino trató de disuadirlo: "Mirá, Astor –le dijo–, largar a un grupo con la polenta de este para tocar con una orquesta sinfónica es lo mismo que largar a una mina maravillosa para cojer con una muñeca inflable".[24] El último concierto en Suiza se realizó en el Salón Victoria de Ginebra (5 de noviembre). Astor anunció su decisión al público. Cuando estaban tocando "Mumuki", Gandini insertó en su improvisación un pasaje musical conocido. "¿Qué me hiciste? –lo increpó Astor en el intervalo–. ¡Justo hoy, que es el último concierto, me tocás esa porquería!". No se había dado cuenta de que los compases intercalados por Gandini eran de la sonata "Los adioses" de

Beethoven.[25]

El grupo volvió en tren a París muy desanimado. En la estación los estaba esperando un ómnibus para llevarlos al hotel en el que pasarían la noche antes de volver a la Argentina; Piazzolla se quedaría en Europa unas semanas más. Según Nozzi, fue un momento "tristísimo". Malvicino, que había tocado con Piazzolla intermitentemente durante casi treinta y cinco años, era el que más lo padecía. "Con una simpleza total –cuenta–, se sentó en el primer asiento del micro (es un final para una película) y fuimos primero a su casa, y bajó, y despacito dijo 'chau', y agarró el *fueye* y su valijita, y se fue caminando… Y ahí terminó. Fue una cosa tremenda… Yo no lo quise ver nunca más".[26]

Ese mismo mes, Astor voló a Nueva York para tocar sus "Five Tango Sensations" con el Kronos Quartet en el Lincoln Center (25 de noviembre). La obra era una derivación de "Sette Sequenze", una música para bandoneón y cuerdas que había escrito en 1983 y grabado ese año en Múnich con un cuarteto de la Graunke Orchestra. Los integrantes del Kronos seguían esperando la obra "de mayor magnitud" que iba a dedicarles. Esa era solo un sustituto. La habían ensayado con él en Múnich en el mes de septiembre, época en que el Sexteto dio un concierto en el Deutsches Museum. En Nueva York la grabaron en una sesión de tres horas en un pequeño estudio de Manhattan. Fue la última vez que Astor estuvo en un estudio de grabación. "Lo que pasó fue que nos sentamos, afinamos y tocamos –dice David Harrington–. Nunca hicimos una grabación tan rápidamente, y es probable que nunca la volvamos a hacer". Los integrantes del Kronos percibieron lo que Harrington, en una frase memorable, definió como la "severidad" de Piazzolla. "Simplemente hizo que el sonido de Kronos saliera para afuera", dice Harrington.

El 11 de diciembre de 1989, en un breve retorno a Europa, se sumó a la Orchestra della Svizzera Italiana, en la Kursaal de Lugano, a fin de ejecutar nuevamente su "Concierto para bandoneón". Así concluyó ese año notable, que en algún sentido fue el *annus mirabilis* de Piazzolla. Ya era hora de tomarse un descanso en el verano uruguayo. Debía componer para un quinteto de cuerdas y otras obras para el Santa Fe Chamber Festival, sabiendo que un concierto especial dedicado a su

música tendría lugar en el Santa Fe Festival en 1992.

Insinuaciones de inmortalidad… y mortalidad

Astor quería y necesitaba parar el ritmo. Estaba exhausto por las incesantes rutinas de los viajes, el ajetreo de las frecuentes presentaciones en cuatro continentes. En el futuro, dijo, esperaba poder pasar más tiempo con sus nietos. Hasta entonces no había manifestado un interés especial por ellos, pero le gustó que su nieto Daniel Astor quisiera ser baterista. En uno de sus raros encuentros, le entregó al chico una bolsa de compras con unos 1.400 dólares en billetes de toda clase para que pudiera comprarse la batería.[27]

Una adivina le había dicho una vez que viviría hasta los ochenta y tres años. "Solo espero que no me llegue el día en que no pueda escribir y tocar más…", acotó en 1979.[28] A Diana le comentó que le gustaría terminar como los veteranos Arthur Rubinstein o Pablo Casals, "vivir en una casa frente al mar, tener un gran piano de cola, una bicicleta, mis perros, salir a pescar tiburones, componer sin parar, tomar mi whisky de las siete de la tarde…".[29] En el verano de 1989-1990, volvió a salir de pesca a la isla de Lobos con Dante Rinaldi. ¿Era un gesto de confianza en sí mismo o de desafío al destino? Dante le aconsejó que dejara de viajar y se quedara a descansar en Punta del Este. "Sí, pero si dejo de tocar…", balbuceó él, y salieron en el *Renata* como en los viejos tiempos, mientras Dante se decía a sí mismo que "un hombre tiene que poner un tope al ciclo que tiene en la vida". Fernando Tesouro, el amigo puntaesteño de Astor, suponía que estaba bebiendo más whisky que de costumbre. Ese verano Maximiliano Guerra visitó Punta del Este para bailar, solo, la coreografía que había creado para "Contrabajísimo". Astor asistió a uno de los ensayos, le dijo a Guerra que cuando escribió "La Camorra" pensaba en él, y le dejó unas hojas en las que había esbozado un posible ballet.

En febrero, Sara Braceras lo entrevistó nuevamente para *La Nación*. Astor le dijo que estaba resuelto a iniciar "una nueva vida", tocando con orquestas y grupos de cámara, sin conjunto propio, y a no dar más de un centenar de conciertos por año. En cuanto a la ópera sobre

Gardel, el periodista Edmundo Eichelbaum estaba traduciendo en París el libreto de Pierre Philippe al español. La ópera sería montada en Sevilla en 1992, le dijo a Braceras, como parte de las celebraciones del Quinto Centenario del Descubrimiento de América; el papel protagónico lo tendría sin duda alguna Plácido Domingo. Le esbozó su agenda para 1990: primero los Estados Unidos, luego su "cuartel general" de París para iniciar desde allí giras por Europa y Japón.[30]

A principios de marzo de 1990 debió someterse a un interrogatorio más prolongado. Le había prometido al periodista Natalio Gorin grabar algunas reminiscencias más bien extensas (fueron publicadas en 1991 con el título *A manera de memorias*). Gorin encontró a Piazzolla con un talante meditativo y aun sombrío; estaba "como agotado… muy tranquilo", ya no era "el tipo de sacar la broma fácil". Los encuentros con Gorin fueron para Astor una oportunidad para reflexionar sobre su vida. Pronto cumpliría setenta años, el ciclo normal de vida según el Salmo 90 –"Solo vivimos unos setenta años, y unos ochenta si somos robustos"–.

> Tengo una ilusión: que mi obra se escuche en el 2020. Y en el 3000 también. A veces estoy seguro, porque la música que hago es diferente… Voy a tener un lugar en la historia, como Gardel… Mi música podrá gustar o no, pero nadie va a negar su elaboración: está bien orquestada, es novedosa, de este siglo, y tiene olor a tango, que es lo que la hace más atractiva en todo el mundo.[31]

Antes de dejar Punta del Este, Piazzolla fue a una fiesta de despedida en la casa de Tesouro, situada en la avenida Buenos Aires. Las fotografías tomadas esa noche lo muestran triste y cabizbajo, como más viejo. Celebró su 69º cumpleaños en Buenos Aires con una comida a la que asistieron Víctor Oliveros y Ricardo Saúl. Los impresionó la formalidad de la comida, para la cual tuvieron que ir vestidos de *smoking*; contrastaba con otros cumpleaños más bohemios de antaño. Sarah Vardigans, que estaba pasando sus vacaciones en Buenos Aires, también vio a Piazzolla por entonces. Le había transferido su papel de *manager* personal a Ingrid Widgren-Fisher, una argentina casada con un inglés que vivía en Francia. Vardigans

comentó que Piazzolla parecía “estar bien”, pero el propio Astor no se sentía tan seguro. Unos días antes de su nuevo viaje, invitó a Oscar López Ruiz y a su esposa Donna a que se encontraran en el Café Mozart, donde Mónica Cosachov y Tomás Tichauer iban a tocar su exitosa versión en piano y viola de “Le Grand Tango”. Como mencionamos, Piazzolla le había dedicado esta obra a Rostropovich y este la ensayó en Buenos Aires ese mismo mes, en una sala del Teatro Colón. López Ruiz no lo veía a Piazzolla desde hacía un tiempo y lo felicitó por su aspecto. “Gracias –le contestó Astor–, pero me parece que los cañitos están medio gastados”. López Ruiz lo recriminó diciéndole, a la manera de antes, que se dejara de joder. “¡Dios te oiga!”, exclamó Astor.[32]

Coda trágica

Los Piazzolla volaron primero a Nueva York. Uno de los que los visitó en el Gramercy Park Hotel fue el productor y director italiano Ettore Stratta, quien había estado con Astor en varias ocasiones tanto en Europa como en Sudamérica. Quería conversar con él sobre la posibilidad de editar un disco en el que tocara con una orquesta sinfónica. ¿Sería mejor grabarlo en Londres o en Buenos Aires? “No importa –le contestó Astor–, porque yo trabajo en todas partes”. Stratta realizó su disco de “tangos sinfónicos”, más tarde, pero sin Piazzolla.

Astor ya había trazado su estrategia europea para 1990. Tocaría principalmente con grupos de cámara, cuartetos de cuerdas formados por instrumentistas de las orquestas de cámara de Mantua y de Salzburgo. A mediados de mayo se unió a la Orquesta de Cámara de Mantua, dirigida por Bruno Pizzamiglio, para interpretar en el Teatro Bibiena de la ciudad el “Concierto para bandoneón” y el “Concierto para bandoneón y guitarra”. El concierto se repitió en Vicenza días después con la Orquesta Pedrollo. A Marco de Santi, que actuó como guitarrista en ambos lugares, le encantó este nuevo contacto con Piazzolla. Hablaron de “diversos proyectos, de hacer algo en Alemania, de la posibilidad de grabar un disco”. No pudo ser.

El 21 de mayo de 1990, Astor comenzó una breve gira con cuatro

músicos de la Orquesta de Cámara de Mantua: su colaboradora de 1987, Anahí Carfi (primer violín), Pierantonio Cazzulani (segundo violín), Stefano Pancotti (viola) y Marco Scano (chelo). El programa de sus primeras presentaciones, en el Teatro Smeraldo de Milán y el Teatro América de Bologna (24 de mayo), dio la pauta de que seguirían los conciertos subsiguientes: en la primera mitad de la función un cuarteto de cuerdas de Alberto Ginastera y la obra de Astor "Four for Tango"; en la segunda, Astor y el cuarteto en "Five Tango Sensations", obra que dura apenas veinte minutos. En el concierto de Milán, el público exigió un bis. Piazzolla tocó dos piezas breves pero no logró satisfacerlo. Cuando se prendieron las luces, hubo gritos de protesta.[33] (En uno o dos conciertos posteriores fue necesario llamar a la policía). En el Teatro Smeraldo estuvo presente Gerry Mulligan, quien saludó a Astor preguntándole en voz alta: "¿Cuándo vamos a grabar otro disco?". Aldo Pagani, el ex representante italiano de Piazzolla, asistió al encuentro entre ambos y le ofreció firmar un nuevo contrato con un adelanto inmediato de 100.000 dólares. Piazzolla se negó, diciéndole que prefería "la más plena libertad" de que gozaba en ese momento.

Hubo otras presentaciones en Italia, incluidas las de Perugia y Udine. Los músicos de Mantua pronto superaron su timidez inicial frente a Piazzolla y descubrieron que era agradable trabajar con él. "Para todos nosotros fue una experiencia maravillosa", dijo Anahí Carfi, quien observó, sin embargo, que Astor se fatigaba con facilidad. Laura le confió que "Astor no estaba bien, y que los médicos le habían aconsejado que descansara, que dejara de tocar". Astor estaba decidido a continuar. "Mientras esté vivo, tocaré", le confesó a Carfi, a quien también le expresó sinceramente cuáles eran en ese momento sus ambiciones: quería elevar su música "al nivel de lo clásico", de modo tal que el público que disfrutaba de Beethoven, Schubert y Mozart también pudiera "sentir a Piazzolla". En el aspecto humano, a Carfi la mini gira le resultó muy agradable. Astor la despertaba por la mañana, desayunaban juntos y le daba algunos consejos paternales para que se limitara en el fumar y el beber. No obstante, en el plano musical las cosas eran mucho menos satisfactorias. El público italiano

que recordaba al Quinteto se sentía frustrado y descontento. "El público que venía a experimentar con Piazzolla –dice Carfi– no era el público que [venía a] experimentar con Ginastera… *Y la cosa no funcionó, en absoluto*".

A mediados de junio, Piazzolla y el grupo de Mantua viajaron a Finlandia para tocar en el festival de Ikaalinen (15-16 de junio). El tango había arraigado mucho en la cultura finlandesa y no es de extrañar que la prensa mostrara gran interés por la visita. Piazzolla escuchó por primera vez en su vida una orquesta de tango finlandesa, de la que dijo luego que tocaba un tango "muy europeo, no argentino". En el escenario hizo el siguiente comentario: "Se comprende bien la música de Sibelius". Nada tenía de original: todos los músicos que iban a Finlandia manifestaban algo parecido. Fue la última vez que Astor tocó en un país que nunca había escuchado su música ejecutada por él mismo. Los finlandeses se decepcionaron. Un crítico expresó que los conciertos habían sido "una experiencia desconcertante", en tanto que otro más tajante declaró en forma rotunda que eran "un disparate sin pies ni cabeza".[34] La verdad era que Astor se sintió muy mal en Finlandia. Consultó a unos médicos de Ikaalinen que le recomendaron, nuevamente, dejar de tocar.

De allí los Piazzolla hicieron una pequeña excursión a Leningrado y pensaban pasar por Moscú, pero Astor se sentía demasiado cansado. Los planes de ir a Portugal con los músicos de Mantua quedaron en la nada. Dio unos pocos conciertos más en Suiza y Holanda con los músicos de Salzburgo, y el 24 de junio se sumó al Kronos Quartet para un festival en Ulezen, Alemania. Tuvieron lo que David Harrington recuerda como "un gran ensayo" en el cual el Kronos agregó "Adiós Nonino" a su repertorio. "Se sentía un miembro más del Kronos –nos cuenta Harrington–. En ningún momento nos hizo sentir inferiores a él, y eso nos encantó. Lo único que quería era que diéramos lo mejor de nosotros mismos". Ese mismo día se jugaba el partido entre la Argentina y el Brasil por el Mundial de 1990, que se estaba desarrollando en Italia. "Si gana Argentina –anunció Astor–, invito a todo el mundo a cenar". La Argentina ganó (1 a 0), pero él se olvidó de su invitación. Cuando Harrington fue a buscarlo al hotel, estaba

comiendo tranquilamente con Laura en una mesa a la luz de una vela.

El mes de julio encontró a los Piazzolla en Atenas. El día 3 Astor tocó en el antiguo teatro de Herodes Atico, a la vera de la Acrópolis, con una orquesta local dirigida por su buen amigo Manos Hadjidhakis, los "Tres tangos para bandoneón y orquesta", el "Concierto para bandoneón" y el inevitable "Adiós Nonino". Fue el último concierto que dio. Hadjidhakis organizó una comida festiva a la que concurrieron principalmente intelectuales griegos, "gente realmente fascinante", dice Laura. Luego los Piazzolla volvieron a París, a su sexto piso alquilado en la Residencia Orion-Les Halles, en el número 4 de la rue des Innocents, desde donde podían ver durante todo el día las animadas escenas que transcurrían en la pequeña Square des Innocents que tenían debajo.

Para Laura ya era demasiado. No estaba contenta ni con la organización de las giras ni con la categoría de los hoteles y teatros que habían sido escogidos. Habría querido tener como *manager* a Sarah Vardigans; no se llevaba muy bien con su sucesora, Ingrid Widgren-Fisher, ni con el marido inglés de esta. "Yo vi que para Astor era muy traumatizante esta gira –señala–. Era muy dura, y estaba sufriendo mucho". Le dijo: "Yo te la voy a cortar, esta gira". Cumplió con su palabra. Todos los conciertos restantes fueron cancelados. Laura le sugirió a Astor que necesitaba "una especie de cura espiritual", y los dos fueron en auto a Italia a visitar la iglesia del Padre Pío en San Giovanni Rotondo. Astor había sido devoto durante mucho tiempo del sacerdote franciscano (muerto hacía tiempo), en cuyas manos, según los feligreses, habían aparecido estigmas, y esa visita lo conmovió mucho. Al regresar a París, Laura fue en una peregrinación a Lourdes que duró dos días, a la vuelta le trajo un frasquito con agua bendita.

El 24 de julio era el cumpleaños de Laura, y para celebrarlo se fueron a cenar con sus buenos amigos parisinos Richard y Giselle Galliano en el restaurante Graziano's en Montmartre. Según cuenta Laura, tanto Astor como Giselle se excedieron en el champán. Galliano le comentó a Astor que el restaurante había pertenecido a la popular cantante Dalida. "¿Ella no va a venir? –le preguntó Astor–. ¿No va a

cantar?". Dalida había muerto hacía tiempo. La conversación giró en torno a la música: la grandeza de Bill Evans –el pianista de jazz–, la ópera sobre Gardel. Mientras volvían en el auto a su casa, Astor dijo de repente: "Voy a cerrar la puerta de mi estómago, hice demasiado, necesito descansar". Los días siguientes hubo reuniones con Pierre Philippe y Edmundo Eichelbaum para conversar acerca del libreto de la ópera de Gardel. En cierto momento, Astor llamó por teléfono a Plácido Domingo. El músico Olivier Manoury, que poco tiempo atrás le había arreglado a Astor uno de sus bandoneones, se lo encontró en un negocio de venta de discos y le preguntó si el arreglo había quedado bien. "Sí", dijo Astor, quien abandonó el local sin decir más. La noche del viernes 3 de agosto lo llamó por teléfono a Kip Hanrahan, con quien bromeó sobre "lo aburrido que era salir de gira con músicos clásicos". Al día siguiente él y Laura honraron su vieja costumbre parisina de visitar la capilla de la Medalla Milagrosa en la rue du Bac.

Claramente, no todo andaba bien. Los comentarios que escuchó Atilio Talín fueron sobre frecuentes llamadas telefónicas de Astor para verificar si las píldoras que estaba tomando contra la presión arterial eran las correctas. Las amistades europeas percibían que algo pasaba. En Milán, Ángela Pagani creyó ver que los ojos de Astor tenían una mirada extraña, y se sorprendió mucho cuando él le regaló una begonia: regalar plantas no figuraba entre sus hábitos. Natalio Gorin, que había ido a Milán para la cobertura periodística del partido entre Holanda y Alemania por el Mundial, llamó a Piazzolla, y lo perturbó escucharlo con "la voz debilitada".[35] El 25 de julio, Astor llamó por teléfono a Diana para felicitarla en su 47º cumpleaños; cuando ella le preguntó cómo estaba, le contestó: "Más o menos". Antes, Diana siempre lo había visto tan positivo; ahora él le dijo: "No, no pude escribir nada en Punta del Este… No me salió nada. No sé. Es raro". Aunque al final hubo un toque de optimismo: "Todo anda bien, todo va a cambiar".

Como siempre, tenía sus planes. Pensaba en conciertos futuros con un Quinteto reconstituido o en el Teatro Colón (quería tocar con la Orquesta de Cámara Mayo, de Mario Benzecry), o con el grupo de

Mantua en Buenos Aires. Debía escribir una pieza de música de cámara que le había encargado Rostropovich. Cuando se encontró con este en el mes de abril, le preguntó si podía agregar un bandoneón a la formación originalmente prevista de violonchelo, piano, guitarra y percusión. "Si lo toca usted, claro", le respondió Rostropovich.[36] Astor le había pedido al violinista José Carli que le hiciera un nuevo arreglo de "Adiós Nonino", y a los hermanos Assad, con quienes poco tiempo atrás había estado reunido en el Café de la Paix, les manifestó su deseo de escribir más para ellos. Robert Hurwitz, de Nueva York, que estuvo presente en ese encuentro, recuerda que Piazzolla les aconsejó: "Continúen trabajando en el alto nivel con que lo hacen; no se desanimen". El comentario parecía una especie de adiós. La productora discográfica Vera Brandes se fue en su auto desde Colonia (Alemania) hasta París para discutir con Astor algunos proyectos futuros, incluida la ópera de Gardel, y a partir de entonces siempre se preguntó si su prisa por encontrarse con él no era una intuición.

Se barajaban nuevos trabajos para el cine –de acuerdo con el editor Yves Baquet, para una película importante, con grandes estrellas–. Además, Piazzolla tenía la esperanza de futuras colaboraciones con músicos de jazz, tal vez con Chick Corea o Michel Petrucciani, pero sin duda alguna con Al Di Meola. "Cuando termine mi ópera –le había dicho semanas atrás en Ámsterdam–, este será mi próximo proyecto." Tenía además varias ambiciones no musicales todavía incumplidas. Nunca había ido a Disneylandia, y quería hacerlo. También confiaba en poder comprarse una casa nueva en Punta del Este, sobre la "punta" misma. Sin embargo, su tarea principal en ese momento era la ópera. Ese mismo verano había ido a comer con el cantante Jairo en su casa de Triel-sur-Seine y le dijo que ya tenía todo el esquema listo en la cabeza. Era necesario hacer a un lado todo lo demás, incluida la obra "de mayor magnitud" para el Kronos Quartet. Llamó a David Harrington y le señaló que devolvería telegráficamente el adelanto recibido de Kronos. En cuanto a la ópera en sí, apenas había esbozado uno o dos temas, entre ellos uno en el que se retrataba a doña Berta, la madre de Gardel, a quien este adoraba. Ya era hora de abordar esa tarea; había habido demasiadas postergaciones. De pronto lo asaltó el

impulso de concluir ese trabajo en los Estados Unidos. “Así estamos cerca de Plácido, y podemos probar –le dijo a Laura–, y entonces también puede venir Pierre Philippe”. Pasarían unos días en Buenos Aires (ya tenían comprados los pasajes de avión para el 11 de agosto) y luego volverían a esa “segunda patria” de Astor para que pudiera concretar la música que coronaría su carrera.

No pudo ser.

La mañana del 5 de agosto de 1990, se disponía a ir a misa con Laura en la capilla de la Medalla Milagrosa en la rue du Bac. Acababa de salir de la ducha cuando de pronto se desplomó en el piso del dormitorio, al lado de la cama –vestido, solo le faltaba ponerse una media–, debido a un derrame cerebral que le paralizó totalmente el lado derecho del cuerpo. Laura nos dijo algo que jamás había contado a nadie: “Laura, me muero”. Laura le respondió: “No te vas a morir nada”. Laura le hizo respiración boca a boca, masajes sobre el pecho, y respiraba, entonces a lo único que atinó fue a llamar a la *conciergerie* para avisar que su marido había tenido un accidente. En París son los bomberos quienes asisten en un caso así. Llegaron los bomberos y el médico que atendía a Piazzolla. Era el destino que más había temido. Daniel nos asegura que a menudo le oía decir: “Si algún día me quedo paralítico, mátenme”. Piazzolla le había pedido a Laura que nadie lo viera en malas circunstancias de su vida, porque él había visto por televisión cómo trataron a Rita Hayworth antes de morir, y la cantidad de gente que la filmaba. Lo llevaron de urgencia a la unidad de terapia intensiva del Hospital Ambroise-Paré en Boulogne-Billancourt, en la zona suburbana del sudoeste de París.

Laura debió enfrentar momentos muy duros en el hospital, El director le decía que no valía la pena, que se iba a morir. Nadie fue de Buenos Aires, absolutamente nadie. Sí la llamaban por teléfono. Salía cada mañana a las 7, tomaba el *métro* y luego un ómnibus que la dejaba en el hospital. Se quedaba todo el día, a veces entraba a la terapia intensiva sin que la vieran, había dos personas nada más: un chico español que se había caído en la calle y Astor. Por la noche, regresaba a la Résidence Orion-Les Halles y respondía los llamados telefónicos de familiares, amigos y periodistas. Se enteró de que había

una persona conocida, que iba al hospital en el coche de la Embajada argentina. Y Laura dijo: “Pero ¿por qué nadie se contactó conmigo?”. “No, porque pensamos que no necesitabas nada”. “Esa fue la respuesta que recibí”.

Jairo, que en ese momento estaba grabando en Provenza, voló a París y se fue de inmediato al hospital; tomó la mano de Astor entre las suyas y le cantó la “Milonga del trovador”. José y Jacqueline Pons lo visitaban en el hospital. Aldo Pagani recuerda haber viajado a París para ofrecer su ayuda. Richard Galliano suspendió las clases magistrales que estaba dando en las provincias y regresó con Giselle para estar junto a Laura. Astor permanecía en coma profundo. Un médico que vio las ecografías cerebrales le dijo a José Pons que habría sido mejor que muriera sin demora. Uno de los cirujanos le solicitó a Yves Baquet que utilizara sus buenos oficios con Laura para evitar que lo trasladaran, pero Laura (totalmente apoyada en esto por Diana y Daniel) había resuelto firmemente que Astor debía morir en la Argentina.

Era la temporada alta de verano y en las líneas aéreas no había pasajes. El presidente Menem recibió una llamada telefónica de Atilio Talín y el 11 de agosto emitió una autorización para que Aerolíneas Argentinas redistribuyera los asientos de su avión 747 con destino al hemisferio sur a fin de que Piazzolla pudiera volver a casa. Richard Galliano asevera que nunca olvidará “la imagen de aquel avión en el momento del despegue”. Durante el vuelo (AR 171), la camilla venía en el lugar reservado por manual de fábrica de la Boeing: en la última sección de clase turista. Ahí, en la cola del avión, se levantan doce asientos y se coloca la camilla. Laura se quedó tranquila en su asiento de primera clase sufriendo su propia pesadilla; de tanto en tanto se levantaba y se iba a ver a su marido a la clase turista. Los demás pasajeros “se comportaron muy bien, respetuosamente”, recuerda el jefe de cabina Fernando Fondevila. Laura había acordado con el comandante de Aerolíneas Argentinas, que si Piazzolla moría antes de llegar a tierra argentina, no lo declararían muerto. Astor tenía que morir en su país. Era su gran deseo. El avión llegó al aeropuerto de Ezeiza a las 12.55 del martes 14 de agosto. En la sala VIP estaban

esperando Daniel y Atilio Talín; Astor fue llevado en ambulancia a la unidad de terapia intensiva del Sanatorio Mater Dei, donde esperaba Diana. A la noche siguiente, ya tarde, el presidente Menem hizo una breve visita a la clínica, declarando luego: "Tengo fe en que Astor va a salir".[37] Y de hecho, la noche del 21 de agosto emergió del coma y recuperó en parte la conciencia, aunque tuvo una afasia de comprensión y de expresión. La familia se sintió de pronto esperanzada; Daniel le dijo a la prensa que su padre estaba "consciente en todo sentido" y que su recuperación era "casi un milagro. En estos momentos mi padre está escuchando una obra de Bach… Tengo viejo para rato".[38]

Ese "rato" fue mucho más largo de lo que todos hubieran querido. Laura fue designada su curadora. Circe, la hermana de Laura, viajó desde la ciudad de Nueva York. Los seres más próximos y queridos de Piazzolla debieron soportar una agonía de veintitrés meses terribles. Los menos próximos recogían las noticias que podían. Gary Burton recuerda varias llamadas telefónicas desde el exterior, y las respuestas que recibió fueron: "Astor ya se fue a su casa", "Está mejor", "Volvió a empeorar" y otras semejantes. "Todo siguió así durante un largo tiempo", agrega. Al Di Meola –quien más tarde declararía que el tiempo que pasó con Piazzolla fue "como haber estado con Bach"–[39] expresó sus sentimientos en su "Last Tango for Astor" ("Último tango para Astor"), grabado en octubre de 1990.

La *prima ballerina assoluta* Maya Plisétskaya se presentó en el Teatro Colón en el ballet *El reñidero*, coreografiado por Julio López, con música de Astor Piazzolla. Su *partenaire* era Maximiliano Guerra. Laura Escalada asistió a la función. Maya Plisétskaya dice que todo en la producción tenía un acento profundamente argentino, pero fue en la música de Piazzolla donde mejor lo pudo reconocer. Astor Piazzolla no estuvo en el estreno: estaba en un largo coma sin esperanza alguna de sobrevivir. Una cámara televisiva impasiva mostraba las lágrimas de Laura que caían por su rostro, marcado por el dolor. Era la primera vez que Plisétskaya se presentaba ante el público argentino después de su terrible accidente de espalda, ocurrido diez años antes.[cd] Guerra bailó luego "Contrabajo para un hombre solo", basado en la música de

Piazzolla. La audiencia que colmaba el Teatro Colón ovacionó el regreso de Plisétskaya y el homenaje de Guerra a Piazzolla con una ovación que duró 15 minutos. María Susana Azzi asistió al estreno. Jamás olvidará el lenguaje corporal de Maya Plisétskaya o su reverencia al final de *El reñidero*. Estaba sola en el escenario, y tocó el borde del magnífico telón de terciopelo del teatro con tanta gracia; la posición cuidada de sus dedos eran síntesis de su larga carrera y de la historia del ballet ruso. Fue un momento sublime en una conjunción de arte, dolor y miseria de la condición humana.

En la habitación 419 del Sanatorio Mater Dei le hacían escuchar su música y le ponían la televisión. Él intentaba garabatear mensajes, que a veces eran apenas descifrables, en trozos de papel. Uno de esos mensajes, según le contó Diana a su madre, decía simplemente: "Qué solo". A mediados de octubre lo llevaron al departamento de Avenida del Libertador; allí pasó unos días en una silla de ruedas, mirando la televisión casi todo el tiempo.[40] Era demasiado para Laura, sobre todo los fines de semana, cuando las enfermeras tenían el día franco. "No, chicos, yo me estoy volviendo loca", les dijo a Diana y a Daniel. A fin de mes Astor fue llevado a la sede de ALPI (Asociación para la Lucha contra la Parálisis Infantil) en el barrio de Palermo Viejo. Originalmente había sido un centro precursor en el tratamiento de las víctimas de la poliomielitis, pero luego fue destinado a la atención de una amplia gama de trastornos neurológicos. Los médicos eran excelentes, las instalaciones eran austeras. "Re depresivo, ese lugar", dice Diana. También a Laura la deprimía.

"Es un hombre que tiene muchas ganas de vivir", declaró esta última a la prensa.[41] Astor tenía su propia manera de manifestarlo. "Estaba malhumorado. Tenía una expresión muy rígida y de muy mala onda", recuerda Mariano César Azzi, uno de los terapistas físicos de ALPI. Sin embargo, parecía mejorar; hacia fines de noviembre pudo volver a comer (puré de papas, flanes) y daba señales de sentirse contento cuando oía que se aproximaba el carrito con la comida. Sin embargo, a comienzos de diciembre tuvo una neumonía y fue llevado a otro instituto, el Sanatorio Otamendi y Miroli. Se recuperó de la neumonía y volvió a ALPI, pero a mediados de enero de 1991 una

hemorragia intestinal obligó a trasladarlo a otro sanatorio, el de la Santísima Trinidad en Palermo, donde los médicos lucharon para controlarla. A fines de ese mes fue nuevamente trasladado, esta vez a Lesit, una clínica privada del barrio de Caballito. El 11 de marzo, Laura y su amiga Eva Moccia le llevaron una torta para su 70º cumpleaños, pero él no pareció darse cuenta. En mayo reapareció la neumonía y debieron llevarlo a terapia intensiva en la Santísima Trinidad; al mes siguiente volvió al Lesit. En el curso del año, Astor debió soportar por lo menos diez traslados entre la clínica Lesit y el sanatorio de la Santísima Trinidad; esa fue la forma en que los médicos procuraron manejar sus crecientes dificultades respiratorias y otros problemas graves. Estuvo internado en terapia intensiva 42 veces. Más de una vez se le administró la extremaunción.[42]

En todo ese tiempo, no se permitió que lo visitaran todos sus amigos; a algunas personas se les pidió expresamente que no lo hicieran (entre ellas, a dos de sus primos marplatenses y a Dante Rinaldi). Muchos prefirieron simplemente no ir a verlo. Atilio Talín era un visitante asiduo. El presidente Menem fue a verlo varias veces, insistiendo en que no se dieran a publicidad esas visitas. Oscar López Ruiz la llevó a su esposa Donna para que le hablara en inglés, pensando que tal vez respondería al lenguaje de su infancia; pero él sólo le acarició el rostro con su mano “buena”, la izquierda. El escritor Ernesto Sabato lo visitó.ce El joven Marcelo Nisinman llevó su bandoneón para tocarle. Su antiguo representante Roberto Capuano creyó advertir, en varias de sus visitas, que Astor estaba tratando de comunicarle algo. Marta Saúl tuvo la impresión de que “él tenía cierta percepción, al menos en algunas épocas”. A Víctor Sasson le pareció “que entendía y no entendía”; a Antonio Agri, “que me conocía, pero todos decimos lo mismo”.

¿Cuál era el grado de conciencia de Astor? El doctor Ramón C. Leiguarda, neurólogo, lo describe como “absolutamente afásico; perdió el lenguaje, la capacidad de comprender, escribir o leer el material escrito… él no veía el hemicampo derecho”. La capacidad musical está localizada en el hemisferio no dominante (en el caso de Piazzolla, el izquierdo), de modo que le quedaba al menos alguna

capacidad para escribir música, y por cierto lo intentó, estimulado por Laura. De vez en cuando, según el doctor Leiguarda, podía tararear fragmentos de melodías. En los mejores períodos de su ordalía final, pudo manifestar su estado de ánimo y a veces transmitir información más precisa. Un día Daniel estaba a punto de dejar la habitación, sin darse cuenta de que olvidaba su llavero en la mesita de luz; Astor se lo señaló.[43] Cuando su nieto Daniel Astor, que ya tenía diecinueve años, marcaba ritmos sobre las piernas de su abuelo o en la mesita de luz, Piazzolla lo acompañaba.

Los visitantes más asiduos eran principalmente Laura y los hijos. Diana y Daniel lo veían más seguido que nunca desde su infancia. (Tanto Laura como Diana tuvieron que soportar una doble aflicción: la madre de Laura murió en diciembre de 1990, y el marido de Diana estaba también muy enfermo). Astor apreciaba la devoción que le mostraban sus hijos. "Cuando entrábamos a la habitación, se le iluminaba la cara. Cuando nos íbamos, se ponía triste", dice Diana. Natalio Gorin notó que el mismo efecto tenían las llegadas y partidas de Laura. Habitualmente ella iba a la mañana, Diana y Daniel a la tarde. El malestar existente entre Laura y estos hacía que no se preocuparan mucho por que sus horarios de visita coincidieran. Con el tiempo, Diana había llegado a compartir la opinión muy negativa que su hermano tenía de Laura, y durante la tragedia final de Astor, no hicieron las paces.

Le ponían Bach, Stravinsky y su propia música para que la escuchara con auriculares. Más adelante, no quiso escuchar su música en absoluto. A veces parecía gustarle escuchar una ópera entera, otras veces la emisora "FM Tango", que había comenzado a operar en Buenos Aires poco tiempo atrás; pero a medida que fue pasando el tiempo, no quería otra cosa que mirar la pantalla de la televisión. Daniel se preguntaba qué veía realmente allí. De vez en cuando Diana tocaba la armónica. ¿Qué recuerdos le traía? Una vez Daniel le mostró una pequeña imagen de la Virgen de la Medalla Milagrosa, pero Astor hizo un ademán que Daniel sólo pudo interpretar como un reproche, como si dijera que la Virgen lo había abandonado. Laura se afanaba estoicamente por mantener impecables las habitaciones en que

agonizaba su marido. Sus amigas Eva Moccia, Lydé Mirelmann y Marta Saúl, así como Eladia Blázquez y Cristina Justo, todas acompañaban generosamente y a veces reemplazaban a Laura.

Al fin, nada podía hacerse. Laura seguía con la esperanza de que "a lo mejor lo iban a dejar [vivir] un poquitito más". En marzo de 1992, muchas radios argentinas celebraron su 71º cumpleaños pasando sus discos, pero Astor declinaba inexorablemente. Llegó a pesar 34 kilos; ya era, como dijo Daniel, "más Mahatma Gandhi que Astor Piazzolla". Cualquiera fuera el grado de alteración cerebral, conservó su conciencia hasta el final. Cuando un grupo terrorista del Medio Oriente voló la Embajada de Israel en Buenos Aires el 17 de marzo, provocando la muerte de 29 personas, Daniel tuvo la certeza de que el rostro de su padre trasuntaba horror cuando vio las noticias por televisión.[44]

En mayo los médicos hablaron de hacerle una traqueotomía, pero la familia no quiso. El miércoles 1º de julio, después del que sería su último traslado de Lesit a la Santísima Trinidad, fue operado de peritonitis. Dos días más tarde, Daniel y Diana se hallaban en su habitación cuando entró Laura; no la saludaron. Daniel se inclinó para besar a su padre y luego irse, pero Astor lo apartó; no quiso que lo besara, como reprochándole la descortesía con que trataba a Laura. El final sobrevino al día siguiente, sábado 4 de julio. Ese día, en los Estados Unidos, el país de su lejana juventud, se tocaba en todas partes "The Star-Spangled Banner", aquel himno que tanto lo había conmovido toda su vida. Desde el sanatorio de la Santísima Trinidad lo llamaron a Daniel a su trabajo; al llegar, trató nuevamente de besar a su padre, pero otra vez el rostro le fue negado. Astor tenía fijos los ojos en la pantalla de la televisión y no los apartaba de ahí. Comenzó la batalla final. Llegó la hora de darle la extremaunción y la ayuda que la civilización moderna ofrece para el adiós definitivo: en palabras de Daniel, "morfina, morfina, morfina, morfina… hasta que murió". Laura y Eva Moccia habían pasado allí casi todo el día. Por la noche, llegaron al hospital la esposa de Daniel, Lalla, y Daniel Astor con café y sándwiches. Diana y Daniel dejaron la habitación para tomarse un necesario respiro; Daniel fue a una sala que quedaba dos o tres pisos

más abajo. Al rato sintió pasos por la escalera; era su hermana. “Se murió papá”, le dijo. Había muerto a las 23.15 de la noche, con la mano de Laura entre las suyas. Fue ella quien le cerró los ojos.

El cuerpo fue llevado al Concejo Deliberante. Por una vez, Laura y los hijos coincidieron en algo: el ataúd debía permanecer cerrado. El domingo, amigos y admiradores fueron a rendirle su homenaje; estuvieron el secretario de Cultura, músicos como Horacio Malvicino, Pablo Ziegler, Hugo Baralis, Eladia Blázquez, directores de orquesta como Osvaldo Pugliese, directores cinematográficos como Fernando Solanas; entre los amigos, Víctor Sasson, el gran humorista Tato Bores, y muchos, muchos otros. Estuvo Dedé; también Amelita. Horacio Ferrer llegó temprano, lo mismo que el dramaturgo Kado Kostzer, acompañado por Iris Marga. El presidente Menem envió una corona de crisantemos, y el lunes por la mañana fue en persona. Les afirmó a los periodistas: “Todos los hombres grandes son polémicos; inclusive Jesucristo fue un hombre polémico…”.[45]

El cortejo fúnebre (alrededor de veinte automóviles) salió del Concejo Deliberante a las 10.45, y tardó aproximadamente una hora en llegar al Jardín de Paz, un cementerio privado situado en Pilar. Tras un breve servicio religioso en la capilla, el féretro fue llevado hasta su lugar definitivo mientras por los altoparlantes del cementerio se escuchaba “Contrabajísimo”. Hubo breves palabras de despedida. Mientras bajaban el ataúd para depositarlo en tierra, Diana, aferrada al brazo de Daniel, le agradeció a su padre “por habernos querido tanto”.[cf][46]

Ni aun muerto pudo Piazzolla escapar a las controversias. Algunos miembros de la familia habían supuesto que su cuerpo iba a yacer junto a los de Nonino y Nonina, en Mar del Plata, y se indignaron al enterarse de que no sería así. Aparentemente, no fue ese el deseo de Piazzolla. “Me había pedido muy especialmente que no lo llevara para nada a Mar del Plata”, dice Laura, y reitera: “Eso me lo había pedido muy especialmente”.

¿En 2020? ¿También en 3000?

Se le rindieron generosos tributos en todo el mundo. La noticia de

su muerte tuvo prioridad el 5 de julio en las radios italianas (junto con el agravamiento de la situación en Yugoslavia y el rumor de que se había encontrado la tumba de Hitler). El *Corriere della Sera* lo llamó "*Il grande compositore argentino*". En los Estados Unidos, la National Public Radio le rindió tributo en su noticiero matutino y *The New York Times* lo despidió como "El maestro moderno de la música de tango". Los dos periódicos principales de París sintetizaron su vida bajo los títulos respectivos de "*La noblesse de tango*" y "*La dignité du tango*". Una revista brasileña declaró que él le había dado a la música de tango "la nobleza de las grandes tragedias" y una de la ciudad de México lo ubicó "entre los creadores mayores de este medio siglo". Una nota necrológica británica señaló con tristeza que "los críticos ingleses hicieron caso omiso [pero] los tangos de Piazzolla […] perdurarán en la medida en que se valore la música por su capacidad de transmitir las emociones humanas".[47] Hubo centenares de homenajes similares en decenas de países.

Ahora que esta historia llega a su fin, ¿qué debemos decir sobre los logros de Piazzolla? A lo largo de una vida en cambio constante, y de lucha constante, transformó una tradición de música popular en algo auténticamente propio. Sus tangos nunca dejaron de respirar la atmósfera de Buenos Aires, al pintar su gran aldea, él pintó el mundo; y, como dijo el gran músico brasileño Hermeto Pascoal, al hacerlo "consiguió universalizar la música argentina". ¿Eso lo convierte en el Gershwin o el Ellington argentino? Pertenece, sin duda, al mismo panteón, el de los maestros musicales más destacados del siglo XX. Como expresó Plácido Domingo, fue "uno de los grandes, grandes de la música de hoy en día".

En la década del ochenta, Piazzolla se había dado cuenta de que toda clase de músicos quería encargarle obras o bien tocar las suyas, y esto quedó notablemente confirmado en los años posteriores a su muerte. Sus obras han sido y son ejecutadas y abundantemente grabadas por una cantidad extraordinaria de diferentes artistas y en una amplia variedad de instrumentos. Merecen destacarse algunos de estos esfuerzos artísticos. Más allá de los espléndidos discos basados en la música de Piazzolla producidos por Al Di Meola (1996) y por

Gary Burton (1998) –"música magnífica, atemporal", dijo de este último un crítico–,[48] las obras de Piazzolla ocuparon la mitad de las obras de un disco grabado en 1995 por Daniel Barenboim ("una experiencia realmente extraordinaria", afirma este) con el contrabajista Héctor Console y el bandoneonista Rodolfo Mederos. Entre los conjuntos de cámara que han grabado música de Piazzolla, cabe señalar el G-String Quartet en Alemania, con su notable CD de 1996, y el Quinteto Suárez Paz, con su excelente CD *Milonga del ángel*. El disco dedicado a Piazzolla por el violinista Gidon Kremer (que fue grabado en 1995-1996) alcanzó una venta de centenares de miles de ejemplares. Kremer grabó un segundo disco en 1996-1997, asistido por Milva y los hermanos Assad, y en 1998 produjo una brillante versión de *María de Buenos Aires*, para no mencionar su otro cd sobre Piazzolla de 1999. En noviembre de 1996, Mstislav Rostropovich grabó finalmente en San Petersburgo "Le Grand Tango", Igor Uriash fue el pianista. Al año siguiente, otro virtuoso violonchelista, Yo-Yo Ma, grabó un disco dedicado a Piazzolla con Antonio Agri, Horacio Malvicino, Héctor Console, Gerardo Gandini y nuevamente los hermanos Assad. En su reseña de otro CD notable aparecido en 1997, grabado por el dúo de pianos de Emanuel Ax y Pablo Ziegler, el crítico Jon Pareles afirmó en *The New York Times* que la música de Piazzolla "se está convirtiendo en una materia prima internacional".[49]

Las realizaciones y homenajes musicales siguen y siguen; no es nuestra tarea hacer una crónica de ellos. Tampoco necesitamos buscar explicaciones al permanente interés por Piazzolla, un interés que manifiestamente crece. Su música habla por sí misma, y continuará haciéndolo, qué duda cabe, en el año 2020, y también quizás en el año 3000 (para mencionar las fechas que él mismo barajó aquel verano en Punta del Este), si la raza humana perdura hasta un punto tan lejano para nosotros.

ca) Jocelyn Howells, 31 de mayo de 2015.

cb) Bernardo Neustadt falleció el 7 de junio de 2008. Ante la presencia de decenas de colegas y amigos, sus restos fueron inhumados en un cementerio privado de la localidad bonaerense de Pilar. Un allegado, que participó de las palabras finales, le deseó que a su amigo, el fallecido músico Astor Piazzolla lo recibiera con su *fueye*, al tiempo que propuso tararear el tango "Fuga y misterio", cortina musical de su programa televisivo *Tiempo Nuevo*. Neustadt

había pedido muy especialmente que así fuera. En la Argentina el Día del Periodista se celebra el 7 de junio, en conmemoración del primer ejemplar de la *Gazeta de Buenos Ayres*. Neustadt no pudo haber elegido un día más apropiado.

cc) "Cultura para todos" fue el lema que los fundadores de Fabrik escribieron en los *banners* a principio de los años setenta. Han adherido a este eslogan hasta el día de hoy. El programa en el centro cultural y de comunicaciones en Ottensen incluye conciertos de gran calidad que van desde el punk, rock, música latina hasta world music. Hay también noches de baile y mercados de pulgas. Durante el día el "staff de Fabrik" ofrece ayuda con los deberes para el hogar y cursos creativos para chicos y jóvenes del vecindario.

cd) Maya Plisétskaya, una de las bailarinas más importantes del mundo, llegó a ser una de las primeras bailarinas del Ballet Bolshói de Moscú después de una vida temprana llena de tragedia y pérdida. En su autobiografía *Moi, Maïa Plissetskaïa* (1995), reflexiona sobre su odisea personal y profesional, presentando una visión única de la vida de un artista soviética durante el período problemático desde finales de la década de 1930 hasta la década de 1990.

ce) LN 23 de septiembre de 2012.

cf) Diana I. Piazzolla falleció el 3 de Julio de 2009, a los sesenta y cinco años. La causa fue enfisema. Poeta y escritora talentosa, colaboró con su padre al escribir las letras de "Réquiem para un malandra" y "Todo fue". Sus cenizas fueron esparcidas en Pinamar, donde tenía una casa. Era un lugar que le ofrecía la paz y tranquilidad para escribir.

Dedé Wolff falleció el 18 de septiembre de 2010. Su cuerpo fue cremado en el Cementerio Parque de la Recoleta, Del Viso, el domingo 19 de septiembre de 2010, y sus cenizas, esparcidas en Pinamar, donde solía pasar sus vacaciones con su hermana Poupée en casa de Diana.

El ícono del tango Horacio Ferrer falleció en Buenos Aires el 21 de diciembre de 2014 de complicaciones cardíacas, a los ochenta y un años; había nacido en Montevideo, el 2 de junio de 1933. En una entrevista con el novelista norteamericano Terence Clarke, Ferrer dijo: "El tango resulta tan atractivo a los poetas porque el tango es completamente poético en sí mismo. La música es poética, el baile es poético, el canto es poético, y el mundo del cual surge el tango es poético: es el mundo de la noche, es el mundo de la bohemia donde el dinero tiene poca importancia, y saber con certeza que el amor tiene una importancia mayúscula, ya sea el amor que triunfa o el amor destrozado, los afectos, los afectos distantes, el amor por mirar hacia atrás en el espacio y en el tiempo" (BAH 12 de diciembre de 2014). Como poeta simbolista, buscó expresar la experiencia emocional individual a través del uso sutil y sugestivo del lenguaje altamente simbólico. Una estatua en su honor fue inaugurada en la vereda de la Academia Nacional del Tango, a pasos del legendario Café Tortoni, en Avenida de Mayo 800, el 2 de junio de 2015. Ferrer fue presidente de esta institución que fundó en 1990.

Astor Piazzolla
en discos compactos

En estos comentarios nos centraremos principalmente en las grabaciones realizadas por el propio Piazzolla, en orden cronológico. La mayoría de ellas han aparecido, en uno u otro momento, en discos compactos. No ha sido nuestro propósito enumerar las numerosas recopilaciones de su música producidas posteriormente. En ellas suele haber gran cantidad de duplicaciones, y a veces los sellos grabadores mezclan con todo desenfado registros de distintos períodos y conjuntos sin explicación alguna. Muchísimas recopilaciones no presentan comentarios de los editores, hecho este que carece de todo justificativo. Las grabaciones de obras de Piazzolla realizadas por otros artistas son asimismo muy numerosas; aquí solo hemos indicado unas pocas. A los lectores que deseen contar con información discográfica actualizada y tienen acceso a Internet les recomendamos visitar el sitio que César A. Luongo mantiene en Internet (http://www.piazzolla.org/works/astorcd.html), admirablemente amplio; agradecemos a Luongo algunas de las informaciones que damos aquí. *Astor Piazzolla. El luchador del tango*, la discografía monumental compilada por Mitsumasa Saito, ha sido extremadamente útil.cg Para cada CD damos, luego del sello y del número de serie, el país en que fue publicado. Esto no significa que el CD no haya sido publicado en otra parte (o por más de un sello), y mucho menos que solo se distribuya en el país mencionado. No podemos garantizar que todos estos discos sean fáciles de conseguir, pero muchos de ellos lo son.

1944-1960

Algunas de las grabaciones de Piazzolla con Francisco Fiorentino están en *Francisco Fiorentino con Orquesta dirigida por Astor Piazzolla* (EMI/Pampa 8 35746-2: Argentina) y en otro disco más breve de igual título (El Bandoneón EB-CD-7: España). La orquesta de 1946 puede escucharse en *Astor Piazzolla y su Orquesta Típica, "El desbande"* (El Bandoneón EB-CD-2: España); *Astor Piazzolla y su Orquesta Típica, "Se*

armó" (El Bandoneón EB-CD-31: España); y *De mi bandoneón* (EMI 8 32311-2: Argentina), una antología; en la recopilación *Astor Piazzolla y su Orquesta Típica 1946-1948*, dos CD (Frémeaux FA 182: Francia). *Astor Piazzolla. Su primera orquesta 1945/51* (Euro Records 14015: Argentina) incluye "Villeguita", dedicado a su amigo pianista de jazz Enrique "Mono" Villegas y los tangos instrumentales "Color de rosa" y "La Chiflada." La "Suite para oboe y cuerdas" ("Opus 9") es una de las obras incluidas en *¡Tango! Music by Piazzolla, Bragato, Arizaga* (Dorian DOR-90201: Estados Unidos). *Astor Piazzolla-Paris 1955. Ses premiers enregistrements* (Sono Punch/Éditions Universelles EU 1045: Francia), es una colección de las grabaciones realizadas por Piazzolla en París en 1995, algunas de las cuales también aparecen en la recopilación *Astor Piazzolla et Compagnie* (Vogue VG 671 670086: Francia). *Astor Piazzolla. Octeto Buenos Aires* (Diapasón DP 10276: Argentina) es una reedición del único LP que existe del Octeto Buenos Aires, y el trabajo de Piazzolla con la orquesta de cuerdas de 1955-1957 (incluido el LP *Tango en HI-FI*) aparece en la recopilación *A. Piazzolla* (Music Hall 10.003-2: Argentina). *Adiós Nonino. The "New" Piazzolla and the Octet (1956-1959)* (Diapasón MH 10049-2: Estados Unidos). *Piazzolla. Salgán. Rivero. De Rosas* (Diapasón 155218: Estados Unidos) con la primera grabación de "Adiós Nonino" (Montevideo, Uruguay). Este CD no tiene información. Las pistas 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9 y 11 fueron grabadas en Montevideo, en 1957, para el sello Antar-Telefunken. Eso explica por qué Piazzolla compuso e interpretó un candombe ("Yo soy el negro"). El disco uruguayo original fue un LP de 33 rpm titulado *Lo que vendrá*. Los músicos que figuran son Astor Piazzolla: bandoneón, Elvino Vardaro: violín, Jaime Gosis: piano, José Bragato: chelo, Juan Vasallo: contrabajo, Jorge Sobral: voz, más una Orquesta de Cuerdas en las pistas 1 y 5 también grabadas en Montevideo para Antar-Telefunken. Los músicos son: A. Piazzolla: bandoneón, E. Vardaro: violín, J. Gosis: piano, K. Díaz: contrabajo, Jorge López Ruiz (sic): guitarra (en realidad, fue Oscar López Ruiz), Héctor de Rosas: voz. Según la discografía compilada por Diana Piazzolla, estas dos pistas fueron grabadas en 1959 o 1960 (altamente probable) durante las segundas "Sesiones de Montevideo". Las pistas 10 y 12 son difíciles de

ubicar. Probablemente correspondan también a las segundas "Sesiones de Montevideo". La versión de "Bando" está interpretada por el Quinteto y es diferente definitivamente de la versión grabada en París y la otra versión del Quinteto (1960) en *Piazzolla interpreta Piazzolla*. "Contrastes" es difícil de ubicar. Es diferente de la versión de 1955, y no aparece en ningún otro LP del período 1957-1960. El hecho de que aparezca al final de la selección que incluye "Lo que vendrá" (1957) nos lleva a creer que es una pista que no fue incluida en el disco de 1957, o posiblemente una pista mal titulada. *Piazzolla. Salgán. Rivero. De Rosas* (Diapasón 155218: Estados Unidos) presenta la primera grabación de "Adiós Nonino" (Montevideo, Uruguay). Las grabaciones de jazz-tango del período de Nueva York han sido rescatadas de su merecida oscuridad en *Take Me Dancing! The Latin Rhythms of Astor Piazola* [sic] *and his Quintet* (P-Vine/Blues Interactions PCD-2877: Japón) y en *Astor Piazzolla & his Orchestra. Evening in Buenos Aires* (P-Vine/Blues Interactions PC-2885: Japón).

1960-1967

El primer ensayo del Quinteto en la casa de Eduardo Lagos puede escucharse en *Ensayos* (Jazz & Fusion JF 9503: Argentina). *Piazzolla interpreta a Piazzolla* (RCA/BMG ECD 1030: Argentina) y *¿Piazzolla o no? Bailable y apiazolado* (RCA/BMG ECD 50612: Argentina) son los discos "de vanguardia" y "bailable", respectivamente, de 1961. (El primero tiene algunas bandas agregadas del dúo de bandoneones Piazzolla-Troilo de 1970). Hay numerosas recopilaciones de las posteriores grabaciones del Quinteto y del "nuevo octeto" de 1963: *Tiempo Nuevo* (Columbia/Sony Music 2-470061: Argentina); el conjunto de dos CD *Todo Piazzolla* (Columbia/Sony Music 2-484601: Argentina); *Leyendas* (Columbia/Sony Music 2-478708: Argentina); *Los más grandes éxitos* (Columbia/Sony Music 2-470163: Argentina); *La historia de un ídolo, Vol. I* (Columbia/Sony Music 2-461659: Argentina); *La historia de un ídolo, Vol. II* (Columbia/Sony Music 2-461660: Argentina); los CD 1 y 3 del excelente conjunto de seis CD, *Todo Piazzolla en la Casa Epic* (Sony Music ESCA 6710-6715: Japón), que incluyen, en el CD 6, las grabaciones de Roberto Yanés con

Piazzolla. (En los CD 1 y 3 figura la música que puso Piazzolla a dos poemas de su hija Diana; estas bandas no aparecen en ninguna de las recopilaciones mencionadas). El disco del "nuevo octeto" de 1963 fue reeditado como *Tango contemporáneo. Astor Piazzolla y su Nuevo Octeto* (Columbia/Sony Music 2-484746: Argentina). La banda de sonido de la película *Quinto año nacional* figura en *Astor Piazzolla y su Quinteto-Osvaldo Berlingieri y su Orquesta* (Music Hall MH 10.041-2: Estados Unidos). *Introducción al ángel, Vol. I* (Melopea CDMSE 5041: Argentina) contiene grabaciones radiofónicas de 1963. El LP del concierto en el Philharmonic Hall fue reeditado como *Concierto en el Philharmonic Hall de New York* (Polydor POCP1248: Japón), y el LP "de Borges" como *Astor Piazzolla y su Orquesta. Canta Edmundo Rivero, "El tango," textos de Jorge Luis Borges, recita Luis Medina Castro* (Polydor 829866-2: Argentina); ambos son aparentemente muy difíciles de conseguir. La presunta recreación de la historia del tango que hizo Piazzolla puede escucharse en *La historia del tango, Vol. I, La Guardia Vieja* (Polydor 314 511 638-2: Estados Unidos) y en *La historia del tango, Vol. II, La época romántica* (Polydor 314 511 639-2: Estados Unidos).

1967-1974

El álbum doble original de *María de Buenos Aires* grabado por el sello Trova, con carátula de Hermenegildo Sábat, es ahora un conjunto de dos CD: *María de Buenos Aires* (Trova 5013/14: Argentina). *María de Buenos Aires* (Dynamic CDS185/1-2: Italia) es una reconstrucción italiana (sin Piazzolla) de la versión de 1968. En *Pulsación* (Trova 402: Argentina) puede hallarse la suite de Piazzolla tomada de la "operita", así como la música que escribió para la película de Páez Vilaró *Une Pulsation*. La colaboración entre Piazzolla, Ferrer y Baltar quedó preservada en varias placas: *Amelita Baltar interpreta a Piazzolla-Ferrer* (Columbia/Sony 2-478783: Argentina); *Piazzolla-Baltar-Ferrer* 1970-1972-1976 (BMG ECD 1031: Argentina); así como los CD 4 y 5 de *Todo Piazzolla en la Casa Epic* (véase *supra*). Los discos posteriores del Quinteto en este período aparecen en *Astor Piazzolla y su Quinteto. Adiós Nonino*, (Trova 404: Argentina), este álbum editado

originalmente en 1969 integra el Hall de la Fama de los Grammy Latinos, premio establecido en 2001 para honrar grabaciones que en el pasado tuvieron significación especial por su calidad o valor histórico. Es un gran mérito para Trova que con Carlos Gardel (*El día que me quieras*, 1935) son las únicas grabaciones argentinas que integran este Hall; *Astor Piazzolla. Concierto para Quinteto* (BMG/RCA 74321 23172-2: Argentina), que incluye la grabación con cuatro bandoneones de 1971 y parte de la música para el filme *Con alma y vida* (1970); *Adiós Nonino* (Trova JWDC-5002: España); *Piazzolla en el Regina* (RCA/BMG 74321 21373-2: Argentina), grabado en vivo en el Teatro Regina en mayo de 1970, más las dos piezas escritas después del alboroto que produjo *Último tango en París*. La placa *Astor Piazzolla. Muerte del ángel* (Milan 73138 35841-2: Argentina) fue grabada en vivo en un concierto de junio de 1973 en el Teatro Odeón; en ella se despliega bellamente el arte del pianista Osvaldo Tarantino, y es interesante escucharla junto con las primeras grabaciones del *segundo* Quinteto. Los dos LP clásicos del Noneto de 1972 fueron combinados en *Astor Piazzolla y su Conjunto 9. Música Popular Contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires* (BMG/RCA ECD 1071: Argentina). Escúchese también *Tristezas de un Doble* A (Personality PRS 23192: Italia), que registra el concierto realizado en el Instituto Ítalo-Latinoamericano en Roma; *A. Piazzolla y su Noneto* (Saludos Amigos CD 62050: Italia); y *Onda Nueve* (West Wind/ Latina 2213: Alemania). Una buena antología canadiense (con excelentes comentarios de Pierre Monette) abarca estos años de rica producción: *Astor Piazzolla. Tangamente* (Just A Memory JAM 9107/9-2: Canadá).

1974-1978

El LP de 1974 *Libertango* ha sido reeditado en varias oportunidades; v. gr., *Libertango* (Tropical Music 68.904: Alemania). Todo lo hecho por Piazzolla con conjuntos italianos (incluso su música para películas) fue recopilado en una colección de nueve CD (divididos en tres cajas), *Carosello Italiano 1974-1984* (Carosello 300 532-2, 300 533-2, y 300 534-2: Italia). Los discos de Milán de 1977 y 1978 están en *Persecuta* (Kardum KAR 976: Francia) y en *Chador* (Kardum 975:

Francia). Entre las reediciones de *Summit*, el LP de Piazzolla-Mulligan, puede mencionarse *Reunión cumbre. Astor Piazzolla-Gerry Mulligan* (Trova CD 5055: Argentina), que presenta las pistas en el orden apropiado, cosa que no sucede en otras reediciones. La *Suite troileana* se juntó con la música de *Lumière on Suite Troileana* (Trova 50.408: Argentina). Hay que tener cuidado con *Lumière* (Tropical Music 68.942: Alemania), ya que omite, imperdonablemente, el solo inicial de bandoneón de la suite. Otras bandas de sonido de mediados de los años setenta son registradas en *Rain over Santiago* (ans Records ans 12015-2: Estados Unidos) y *Armaguedon* (ans Records ans 12012-2: Estados Unidos); algunos títulos de la primera de ellas aparecieron, con otro nombre, en *Piazzolla-Agri* (Trova CD 5019: Argentina). La etapa "electrónica" de Piazzolla está representada en forma más fragmentaria; puede escucharse *Desde Argentina. Astor Piazzolla y su Nuevo Conjunto* (Music of the World CD 12520: Italia). Las actuaciones de José Ángel Trelles pueden apreciarse en *Astor Piazzolla con José Ángel Trelles* (Personality PRS 23199: Italia) y *Oblivion. Piazzolla & José Ángel Trelles* (Atoll ATO 8624: Francia). Las grabaciones del segundo Octeto Electrónico en el Olympia de París en 1977 aún no han sido reeditadas. También en este caso hay una buena antología canadiense, en tres CD, que abarca la etapa "europea" y el comienzo de la etapa siguiente: *Piazzollissimo. Astor Piazzolla 1974-1983* (Just A Memory JAM 9103/5-2: Canadá).

1978-1988

Muchas grabaciones del segundo Quinteto fueron realizadas en vivo, ya que en este período Piazzolla evitaba en gran medida los estudios. *Concierto para Quinteto* (Alfa AF CD-5: España), realizada en uno de los conciertos del Gran Rex de diciembre de 1981, es excelente; *Live in Lugano 1983* (Ermitage ERM 124: Italia); *Montréal Jazz Festival Concert* (Milan 73138.3596-2: Argentina); el conjunto de dos CD *Libertango* (Milan 73138 35843-2: Argentina), de un concierto dado en 1984 en Mar del Plata; *The Vienna Concert* (Messidor CD 15922-2: Alemania) y *Tristezas de un Doble A* (Messidor 15970-2: Alemania), grabados en Viena en 1983 y 1986, respectivamente; (el

primero le abrió muchas puertas, Piazzolla vio que todos sus sueños se hacían realidad: más conciertos y honorarios más altos; el último fue el primer disco de Piazzolla que apareció en forma de disco compacto); *The Central Park Concert* (Chesky Records JD 107: Estados Unidos), de 1987. Existen muchas recopilaciones; v. gr., *Milonga del ángel* (Saludos Amigos CD 62036: Italia); *Il Bandoneon di Astor Piazzolla* (Replay RMCD 4123: Italia); *Astor Piazzolla. Messidor's Finest Volume Two* (Messidor MSDR 15843: Alemania); *Escualo* (SUM Records SD 242.003: Argentina). La presentación con Roberto Goyeneche en el Teatro Regina (en mayo de 1982) ha quedado documentada en *Astor Piazzolla-Roberto Goyeneche* (BMG/RCA 74321 18920-2: Argentina), y el espectáculo en Bouffes du Nord (1984) en *Milva and Astor Piazzolla Live at the Bouffes du Nord* (Dischi Ricordi DMRL 6332: Italia; también en Metronome 825 125-2: Alemania). La colaboración entre Piazzolla y Burton puede paladearse en *The New Tango* (Atlantic Jazz 7 81823-2: Estados Unidos). La resurrecta y reformulada *María de Buenos Aires* figura (sin Piazzolla) en *María de Buenos Aires. Ópera Tango* (BMG/Milan 73138 35602-2: Estados Unidos). Entre la música para películas de este período pueden mencionarse: *Musiques de film* (Milan CD 280: Francia), que incluye la música para *L'Exil de Gardel* y *Enrico IV*; *El Infierno tan Temido* (ans Records ans 12011-2: Estados Unidos); *A Intrusa* (ans Records ans 12013-2: Estados Unidos); *Sur* (Milan 73138 35619-2: Estados Unidos). Los tres discos memorables que hizo Piazzolla con Kip Hanrahan –*Tango: Zero Hour*, incluye "Milonga loca", una obra en la cual Piazzolla imagina a los ladrones y policías juntos, "como lo estuvieron siempre –dijo en 1989–. Son como títeres, veo las prostitutas, los gigolós. Veo los prostíbulos"; *The Rough Dancer and the Cyclical Night*, y *La Camorra*– han sido reunidos en una serie de tres CD, *Astor Piazzolla. The Late Masterpiec*es (American Clavé AMCL 1022: 79516-2: Estados Unidos). El primero de ellos fue reeditado en el sello Pangaea (PAND 42138: Estados Unidos) y más recientemente en Nonesuch (79469-2: Estados Unidos), que también reeditó *La Camorra* –ambos con comentarios de Fernando González–. Hay una reedición también de *The Rough Dancer and the Cyclical Night*

(American Clavé AMCL 1019-2: Estados Unidos). Las obras "sinfónicas" de Piazzolla no están tan bien representadas. Su única grabación conocida de la "Suite Punta del Este" (la realizada en Caracas en abril de 1981) aparece en *Astor Piazzolla. Libertango* (Saludos Amigos CD 62037: Italia), pero la calidad de esta grabación deja mucho que desear. Un poco más de suerte tuvieron el "Concierto para bandoneón" y el "Concierto para bandoneón y guitarra": *Concierto para bandoneón. Tres tangos* (Elektra Nonesuch 79174-2: Estados Unidos), y *Concierto para bandoneón y guitarra. Historia del tango* (Music Hall MH 10.020-2: Estados Unidos). El "Concierto para bandoneón" (y el "Concierto de Nácar") pueden escucharse asimismo en *Concierto de Nácar* (Milan 73138 35842: Argentina), donde quedó documentado el espectacular concierto realizado en el Teatro Colón en 1983.

1988-1990

Las grabaciones del Sexteto se obtuvieron mayormente en vivo: en el Club Italiano de Buenos Aires, *Tres minutos con la realidad* (Milan 73138 35844: Argentina); en Ámsterdan, en el primer CD del conjunto de dos titulado *Astor Piazzolla & Osvaldo Pugliese. Juntos* (Lucho 7704-2: Países Bajos), y que fue reeditado como *Luna* (EMI 7243 8 35595: Inglaterra); en Bristol, *Astor Piazzolla Live at the BBC 1989* (Intuition 3226-2: Alemania), con comentarios de Tony Staveacre; y en su penúltima presentación (el 4 de noviembre de 1989), *The Lausanne Concert* (BMG/Milan 73138 35649-2: Estados Unidos). En *57 minutos con la realidad* (Intuition INT 3079-2: Estados Unidos) se combinan algunas de las pistas grabadas en Bristol con cuatro de las frustradas sesiones de Neunkirchen en octubre de 1989. La grabación hecha por Piazzolla con el Kronos Quartet puede oírse en *Five Tango Sensations* (Elektra Nonesuch 9 79254-2: Estados Unidos), y el último de sus conciertos (en Atenas, julio de 1990) en *Astor Piazzolla. Bandoneón sinfónico* (Milan Latino 74321 34268-2: Francia).

Edición crítica

Las fusiones comerciales entre compañías discográficas permiten

que los archivos sonoros pasen a un mismo dueño y salgan colecciones como esta. No es fácil armar una serie de 13 discos de Astor Piazzolla, pero esa es la cantidad que encontró quien se puso a revisar los registros de las no hace mucho tiempo fusionadas compañías Sony y BMG (propietarias de los viejos catálogos de Columbia y RCA, respectivamente). Tener esta flamante serie denominada "Astor Piazzolla, edición crítica" es una buena manera de empezar o continuar la discografía piazzolliana. Esta colección en particular salió a la venta en dos tandas, de seis y de siete CD cada una. Todos los álbumes fueron remasterizados y en estas ediciones aparecen con mucha información original y adicional –fechas de grabación, *bonus tracks* y los precisos, muy oportunos e ilustrativos comentarios escritos por Diego Fischerman–. Eso siempre es valioso para los que entienden que los discos son mucho más que una lista de músicas plasmadas en un soporte sonoro. En este caso, ese trabajo adicional es muy bueno. Esta edición crítica refleja la diversidad de las actividades musicales de Piazzolla que, por el contrario, los CD distribuidos internacionalmente, no lo hacen.ch

1. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Piazzolla interpreta a Piazzolla* (Sony BMG 8287 674250 2: Argentina). (1961). Es la primera grabación del Quinteto. Incluye la única versión de "Nonino" con el Quinteto y la primer grabación en el mundo de "Adiós Nonino" (en Montevideo).

2. *Astor Piazzolla. Edición crítica. ¿Piazzolla o no?* (Sony BMG 8287 674260-2: Argentina). (1961). El título: "¿Que si es tango o no"? En el siglo XXI no importa demasiado. El CD ofrece *bonus tracks* con las voces de Daniel Riolobos y Héctor de Rosas. Incluye magníficos *bonus tracks* de los dúos de bandoneón entre Piazzolla-Troilo, 1970; y el segundo registro mundial de "Adiós Nonino" (el primero en Buenos Aires).

3. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Nuestro tiempo* (Columbia / Sony BMG 828767426129: Argentina). (1962). Aquí Piazzolla explora la fusión del tango moderno y la música clásica, que ha sido su principal legado. "Milonga triste" (Sebastián Piana-Homero Manzi) está ejecutada sin bandoneón. Hay tres selecciones vocales: Héctor de Rosas interpreta un texto de Diana Piazzolla con música de su padre,

“Todo fue”. A diferencia de los primeros discos, el idioma progresivo está presente; parece preanunciar la “operita” *María de Buenos Aires* (1968) [un oratorio]. Escuchamos ecos de Bach, Vivaldi, Bartók y Stravinsky, y de jazz norteamericano de avanzada que se suma a las habituales influencias francesas. El álbum incluye cuatro *bonus tracks* de otro LP (1962) con la voz de Roberto Yanés.

4. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Tango para una ciudad* (Sony BMG 8287 674262 2: Argentina). (1963). El mayor atractivo de la serie, es, sin embargo, la posibilidad de escuchar mucha música que hasta ahora ha sido muy difícil de encontrar. *Tango para una ciudad* representa un capítulo fascinante en la evolución de la identificación de la música de Piazzolla con la ciudad de Buenos Aires. La versión de “Buenos Aires hora cero” es una obra disonante, nuevamente, muy lograda con la cualidad percutiva del Quinteto (guitarra eléctrica, piano, violín, contrabajo y el bandoneón de Piazzolla). Otras obras expresan estilos completamente diversos. Están las canciones que interpreta Héctor de Rosas, en una vena más conservadora que los tangos instrumentales, como es toda la música vocal de Piazzolla hasta que encontró un colaborador en la aventura musical, el poeta uruguayo Horacio Ferrer. Pero aún en esta etapa estaba buscando innovadores como los hermanos Homero y Virgilio Expósito (“Maquillaje”, pista 9). (“El mundo de los dos”, pista 7), con las palabras de su amigo embajador Albino Gómez. Las pistas instrumentales también son variadas; “Revirado”, pista 6, con ciertas reminiscencias de música brasileña, y una especie de contrastes gitanos, más algunos efectos de la guitarra, es una obra curiosa del período de los años sesenta. Muy recomendable para los *fans* de Piazzolla.

5. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Tango contemporáneo* (Sony BMG 8287 647271 2: Argentina). En esta grabación de 1963, Piazzolla abandona el formato de su quinteto y regresa al formato de octeto como había armado en 1955-1958. Aquí tenemos al segundo Octeto con un cambio instrumental: el primer violín es reemplazado por la flauta, y el segundo bandoneón, por la percusión. El repertorio incluye dos tangos clásicos “Recuerdos de bohemia” y “Milonguita,” una obra

de Bragato, “Noposepe”; “Ciudad triste” de Osvaldo Tarantino y “Sideral” de Emilio Balcarce; Introducción de “Sobre héroes y tumbas” de Ernesto Sabato; “Réquiem para un malandra” (letra de Diana Piazzolla) cantado por Héctor de Rosas.

6. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Amelita Baltar interpreta a Piazzolla* (Sony BMG 8287 674263 2: Argentina). *Bonus tracks*: “Balada para un loco” y “Chiquilín de Bachín”, interpretados por el Polaco Goyeneche.

7. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Piazzolla - Teatro Regina* (Sony BMG 8287 674264 2: Argentina). (1970). La primera grabación en vivo del Quinteto. El concierto marca el décimo aniversario del grupo. Es la primera grabación de las *Cuatro estaciones porteñas* en el mismo disco. Piazzolla dijo que podía morir en paz después de haber escuchado este LP. Como *bonus tracks*, el disco incluye cuatro pistas del filme *Con alma y vida* (1970).

8. *Astor Piazzolla. Edición Crítica: En persona* (Sony BMG 8287 674265 2: Argentina). (Grabado en 1970 y editado en 1971). Incluye varias obras vocales, con letra de Horacio Ferrer y música de Astor Piazzolla, en versiones atípicas: Ferrer recita y Piazzolla toca el bandoneón como solista. Estos diez solos de Piazzolla son un documento único de cómo tocaba su instrumento y expresaba un repertorio emocional tan profundo. Y aquí la pregunta es: ¿quién acompaña a quién? ¿Piazzolla o Ferrer? El balance es fabuloso…, son dos solistas en un dúo genial.

9. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Concierto para Quinteto* (Sony BMG 8287 674256-2: Argentina) (grabado en 1970, editado en 1971). La grabación es una despedida a su primer Quinteto. Posteriormente formó el Conjunto 9, el Nuevo Octeto y sus grupos italianos. Armó el segundo quinteto en 1978. *Bonus tracks*, “Milonga triste” (Homero Manzi y Sebastián Piana) y dos dúos memorables con Troilo (“El motivo” y “Volver”).

10. *Astor Piazzolla. Edición crítica. La bicicleta blanca* (Sony BMG 8287 674267 2: Argentina). (1970). Las primeras siete pistas reeditan *La bicicleta blanca*, un álbum de 1971 con Amelita Baltar acompañada por la orquesta [el Conjunto 9] de Astor Piazzolla. Piazzolla y Ferrer colaboraron en seis de las siete canciones; en la séptima, “Fábula para

Gardel" (pista 2), se destaca el bandoneón de Piazzolla. Baltar posee una voz de contralto capaz de expresar un rango emocional notable.

11. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Música popular contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires (Vol. 1)* (Sony BMG 8287 674268 2: Argentina). (1972). Grabación de estudio. Citamos a Piazzolla: "El veredicto lo dará el público. Yo compongo para mí, con la esperanza de que a ellos les guste y espero que a ellos les guste". "Tristezas de un Doble A", incluido en este CD se convirtió en un clásico que Piazzolla interpretaría muchas veces en el futuro.

12. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Música popular contemporánea de la Ciudad de Buenos Aires (Vol. 2)* (Sony BMG 8287 674270 2: Argentina). (1972). "No existe placer más grande para un músico que escribir y tocar temas nuevos. Lo mismo ocurre con las orquestaciones de temas antiguos; es decir, es lo que yo siento", dice Piazzolla. *Bonus tracks*: "El penúltimo" y "Jeanne et Paul."

13. *Astor Piazzolla. Edición crítica. Piazzolla Goyeneche en vivo* (Sony BMG 8287 674269 2: Argentina). (1982, Grabación en vivo). Astor Piazzolla y el segundo Quinteto, canta Roberto "El Polaco" Goyeneche. Las palabras de Piazzolla introducen "Tristezas de un Doble A". Es la segunda grabación en vivo en el Teatro Regina, Buenos Aires. *Bonus track*: "Garúa" (Aníbal Troilo - Enrique Cadícamo).

Astor Piazzolla. Edición crítica: Antología (2 CD) (Columbia 8869 713051-2: Argentina). El CD 1 presenta la primera grabación del Quinteto, grabaciones del Octeto Contemporáneo, una versión de "Nonino" seguida por "Adiós Nonino"; el cantante es Héctor de Rosas, y Ernesto Sabato lee las primeras líneas de su novela *Sobre héroes y tumbas*. El segundo CD presenta a los cantantes Amelita Baltar y el Polaco Goyeneche; grabaciones del Quinteto y del Noneto (Conjunto 9); "La casita de mis viejos" es un solo de bandoneón magnífico. Se incluyen también dos dúos memorables con Aníbal Troilo ("Volver" y "El motivo").

Astor Piazzolla. Completo en Philips y Polydor

Astor Piazzolla. Completo en Philips y Polydor. Volumen I. 1964-1965

(Universal 3717078: Argentina) ofrece la primera grabación comercial de *Tango ballet* de Piazzolla.

Astor Piazzolla. Completo en Philips y Polydor. Volumen II. 1965-1967 (Universal 3721264: Argentina) incluye la música de "Melenita de oro" (EP, 1965) interpretada por Astor Piazzolla y su Quinteto.

Astor Piazzolla. Completo en Philips y Polydor. Volumen III. 1967-1969 (Universal 3725344: Argentina) incluye también Astor Piazzolla y su Quinteto Nuevo Tango / Egle Martin (EP grabado en 1967, publicado en 1969).

Astor Piazzolla. Completo en Philips y Polydor. Volumen IV. 1975-1985 (Universal 4811247: Argentina) incluye las colaboraciones de Piazzolla con Ney Matogrosso, Georges Moustaki, Marie-Paul Belle, André Heller (1975-1985) y Olympia 77 (1977).

Recuperación de los discos históricos del catálogo del sello Music Hall

El 22 de febrero de 2016, se realizó una conferencia de prensa en el Instituto Nacional de la Música, Buenos Aires 9 (Inamu), para anunciar la recuperación del catálogo del sello Music Hall, una compañía argentina, de unos 1500 discos de música popular argentina. Desde hacía más de un año las autoridades del Inamu trabajaban en la recuperación de esta suerte de tesoro escondido, que permanecía bajo tierra debido a una quiebra presentada en 1993. Del paquete de obras liberado con sentencia firme, ya están verificados los derechos de discos con títulos muy importantes para el género en las décadas del setenta y ochenta. "El Instituto compró estos derechos, entre otras cosas, para permitir que los músicos, que durante todo este tiempo no pudieron trabajar con estos discos, ni percibir derechos de intérprete porque no estaban a la venta, sean quienes decidan cómo y cuándo reeditarlos, quedándose con los beneficios económicos que de ellos surjan", explicó Diego Boris, presidente del Inamu. Entre otras nueve grabaciones, están las obras esenciales de Piazzolla, "Sur" y "Lo que vendrá". Daniel "Pipi" Piazzolla, nieto de Astor, estuvo presente en la conferencia de prensa.[ci]

La Colección de Édouard Pécourt

En 2010, la Biblioteca UCSB [Universidad de California en Santa Bárbara, California] adquirió gran parte del inventario de la tienda y la colección de discos de Édouard Pécourt. Él había sido el propietario de La Boîte à Disques, un pequeño negocio de discos antiguos en París, que existió desde los inicios de los años cincuenta hasta la década del ochenta. Pécourt emigró a los Estados Unidos en 1986, y llevó consigo su vasta colección, gran parte de la cual rara vez se podría encontrar fuera de Europa. En esta colección había miles de grabaciones en cilindros y discos, así como grabaciones de España, América Latina y otros lugares. Pero el corazón de la colección de Pécourt era su increíble colección de grabaciones y materiales relacionados con el tango y la música argentina y latinoamericana en general. La biblioteca adquirió el resto de su colección a su viuda, Jocelyn Howells, a finales de 2013.

La colección se compone de un archivo de 20.000 grabaciones, 6000 partituras, miles de casetes y videos, series, discografías y libros relacionados con el tango y la música de América Latina desde 1900 hasta el presente. Bien representados están los materiales relacionados con Astor Piazzolla, quien fue amigo personal de Édouard Pécourt. Entre los materiales sobre Piazzolla hay partituras originales firmadas por su autor, fotografías firmadas y cartas a Pécourt de Piazzolla que cubren el período 1955-1974.

Para más información: http://www.oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/c8x06971/admin/#ref2.

Piazzolla por otros

Los discos mencionados al final del capítulo 15 son: *Gary Burton Astor Piazzolla Reunion* (Concord Jazz CCD-4793-2: Estados Unidos); *Di Meola plays Piazzolla* (Bluemoon 2-92744: Estados Unidos); *Mi Buenos Aires querido. Barenboim-Mederos-Console* (Teldec 0630-13474-2: Estados Unidos); *Gidon Kremer. Hommage à Piazzolla* (Nonesuch 79407-2: Estados Unidos) y *Gidon Kremer. Astor Piazzolla. El Tango* (Nonesuch 79462-2: Estados Unidos); *Yo-Yo Ma. Soul of the Tango* (Sony Classical SK 63122: Estados Unidos); *Los tangueros. Emanuel Ax-Pablo Ziegler* (Sony Classical SK 62728: Estados Unidos);

Rostropovich. The Russian Years (EMI Classics 7243 5 72016 2 9: Inglaterra), un conjunto de trece CD que incluye "Le Grand Tango" en el CD número 13; *G-String Quartet plays Astor Piazzolla* (Koch Schwann 3-6423-2: Austria). *Astor Piazzolla-Quinteto Suárez Paz* (Milan Sur 74321 49136-2: Francia). De las decenas de otras grabaciones editadas, y sin negar mérito a ninguna, nos limitaremos a recomendar unas pocas que son nuestras favoritas: del Kronos Quartet, *Winter was Hard* (Elektra Nonesuch 9-79181-2: Estados Unidos), que tiene "Four for Tango" en la pista 7; *Sergio and Odair Assad. Latin American Music for Two Guitars* (Nonesuch 9 79116-2: Estados Unidos), que incluye la "Tango Suite"; y *Sergio & Adair Assad interpretan Piazzolla* (Nonesuch 79632-2: Estados Unidos); *Gary Burton, Libertango, the Music of Astor Piazzolla* (Concord Jazz CCD-4887-2: Estados Unidos); *Allison Brewster Franzetti, The Unknown Piazzolla* (Chesky CD 190: Estados Unidos), una interesante muestra de la obra "clásica" de las décadas del cuarenta y del cincuenta. *Astor Piazzolla. Ballet Tango. Richard Galliano* (Milan Sur 873032: Francia), donde Galliano toca la difícil obra "Pedro y Pedro" y las obras que le dedicó Piazzolla en 1989, una suite para cuatro acordeones: "Ballet tango"; del Ensemble Paris Tango, *Songe d'une Nuit d'Été* (Milan 873091: Francia), su música para *Sueño de una noche de verano*, de Shakespeare (con Richard Galliano en bandoneón); *Le Grand Tango. Piazzolla. Cirigliano* por la Musica Camerata Montréal (CBC Records MVCD 1079: Canadá); *Piazzolla Classics* (Milan 73138 35640-2: Estados Unidos), que registra "Tangazo" y "Tres tangos" por la Sinfónica de Buenos Aires con dirección de Pedro Ignacio Calderón; *Music of Latin America* (Helicon HE 1025: Estados Unidos), donde Carter Brey y Christopher Riley tocan "Le Grand Tango" en la pista 7; *Música de las Américas* (Mayo Ed. Fonograf DDDC0001: Argentina), donde puede apreciarse la versión de las *Cuatro estaciones porteñas* por la Orquesta de Cámara Mayo; la nueva y deslumbrante versión de *María de Buenos Aires* por Gidon Kremer (1998) (Teldec 3984-20632-2: Alemania); y en último término, aunque no sin duda en orden de importancia, el soberbio disco *Piazzolla x Piazzolla* (Milan Sur CDA 0681: Argentina) por el Octeto de Daniel Piazzolla.

Para esta edición de *Astor Piazzolla*, no pretendemos incluir todos los CD que han sido publicados desde el año 2000. Nuestra selección es la siguiente: Gidon Kremer, *Hommage à Piazzolla: The Complete Astor Piazzolla Recordings* (8-CD Set) (Nonesuch 515783: Estados Unidos): el compositor John Adams, en sus notas para el primer disco de Kremer sobre la obra del músico argentino, dijo que "las secuencias armónicas de Piazzolla contienen el elemento de lo inevitable ya que estas secuencias armónicas se dirigen inexorablemente hacia las cadencias y uno de los atributos de Piazzolla es que se distingue en el arte de anticipar o posponer estas cadencias de la forma más agridulce posible, como si dijéramos: 'Finalmente has llegado a tu hogar, pero este no es el mismo de antes. Tu casa ha sido destruida y ahora extraños habitan el barrio en el que jugabas cuando eras un niño'".[cj] En las *Estaciones porteñas*, el conjunto de cuerdas consigue *pizzicatos* de exactitud utópica, pero además, en él Piazzolla encuentra la sonoridad de una fila de bandoneones enérgica, pero no prepotente. También sus solistas son impecables. Para prueba está el solo de la chelista Giedre Dirvanauskaite, de esas cuatro estaciones porteñas bien salpimentadas con las de Vivaldi.[ck] *Astor Piazzolla. Le Grand Tango* (Vista Vera 00053: Rusia) [Arreglo de Sofia Gubaidulina. Solistas del Moscow Contemporary Music Ensemble]; *Martha Argerich and Friends, Live from the Lugano Festival 2003* (EMI 7243 5 62970 2 9: Reino Unido); *Martha Argerich and Friends, Live from the Lugano Festival 2008* (Emi Classics 50999 2 67051 2 5: Reino Unido); The 12 Cellists of the Berlin Philharmonic, *South American Getaway* (EMI 7243 5 56981 2 4: Alemania); *Piazzolla: Tangazo OSM / Dutoit* (Decca 289 468528-2: Estados Unidos); Alban Berg Quartet - Glorvigen, *Tango Sensations* (EMI 7243 5 57778 2 9: EU); Orpheus Chamber Orchestra - Pablo Ziegler, *Tango Romance* (RCA 0 9026 63233-2 6: Argentina); *Astor Piazzolla. Oblivion. Salvatore Accardo* (Fone 019 SACD: EU); *Astor Piazzolla. Adiós Nonino. Salvatore Accardo* (DST 020 SACD: EU); Quintetto Di Ottoni e Percussioni della Toscana - Andrea Tacchi, Violin (integrado por músicos de la Orchestra del Maggio Fiorentino y la Orchestra della Toscana), *Piazzolla For Violin, Brass And Percussion* (Naxos 8.572611: Italia); Neofonia Ensemble, *Homenaje* (Kicco Classic

00896: Italia); Neofonia Ensemble, *Concierto para Quinteto. La rivoluzione dei Sentimenti* (Stradivarius STR 33616: Italia); Allison Brewster Franzetti, *The Unknown Piazzolla* (Chesky Records CD 190: Estados Unidos); *Stockholm Jazz Orchestra. Tango Carlos Franzetti* (DMP Records SACD-03: Japón); Leopoldo Federico Trío, *A Piazzolla* (Orchard 0174522: Argentina) con Horacio Malvicino y Adalberto Cevasco, Enrique "Zurdo" Roizner en percusión; Paul Buckmaster. *Twelve Monkeys. Music from the Motion Picture* (MCA Records 11392: Estados Unidos). En una entrevista de 1996, Terry Gilliam explicó al crítico cinematográfico y experto en Monty Python, David Morgan, que la obra del compositor argentino Astor Piazzolla y otras estrellas del tango sirvieron de base para el tema musical principal de *12 monos* [*12 Monkeys*]: "Agarré algunos CD que incluían a este tipo Piazzolla, del cual nunca había escuchado hablar. Y un par de temas me pegaron, y me convencí de que eran justos para el filme y quise usarlos…. ¡Y luego, no sé, me pegó la música, y es el tema de *12 monos*! Es el tema de Jeffrey, o de los monos[cl]; Ute Lemper, *But One Day* (Universal 470 279-2: Argentina); Joanna MacGregor, *Live in Buenos Aires* (Warner Classics 2564-68475-9: Reino Unido); New Century Chamber Orchestra with Nadja Salerno-Sonnenberg, *Together* (Nss Music 853376000811: Estados Unidos); Intime Quintet, *Piazzolla Intime* (Marquis Classics 77471 81203 2 8: Canadá); Jan Vogler, *Tango! Astor Piazzolla* (Sony Classical 8 86973 28032 4: Argentina); *Astor Piazzolla* (Sony Classical 8 86973 28032 4: Argentina); Isabelle van Keulen Ensemble, *Astor Piazzolla: Tango!* (Challenge Classics 72660: Holanda) (También toca en el documental *Astor Piazzolla - Music from the heart* [*Astor Piazzolla - Música desde el corazón*] ambos producidos por Challenge Records International B.V.); Gennaro Desiderio ensemble, *Saints & Sinners* (Connector Records 59880-2: EED); Enrico Blatti e la Blue Chamber Orchestra, *¡Revolucionario! Tribute to Astor Piazzolla* (MSR 0022009: Italia); Tampere Chamber Ensemble. Marcelo Nisinman, *Piazzolla: Chamber Works* (Alba Records 6 417513 101577: República Checa); Rafael Gintoli - María Isabel Siewers, *Astor Piazzolla, Histoire du Tango* (Acqua 425: Argentina); Artemis Quartet - Jacques Ammond, *The Piazzolla Project* (Virgin

Classics 5 099926 729206: Reino Unido); Buenos Aires 8, *Timeless* (Music Hall 10.011-2: Argentina); Raskin - Milani, *Piazzolla, Tangos* (Pierre Verany 712042: Francia); Mario Raskin - Oscar Milani, *Tangos - Volume 1 & 2* (Pierre Verany 789102: Francia); *Vivat Tango / Piazzolla - Bragato - Galliano / Hobak - Nouzovsky* (Supraphon 4161-2: República Checa); Richard Galliano, *Piazzolla Forever. 1992 - 2012. 20th Anniversary* (Dreyfus Jazz 36642-2: Francia) (Incluye un magnífico DVD); Daniel Mille, *Astor Piazzolla. Cierra tus ojos (*Sony Music 8887 503202-2: Argentina); Achilles Liarmakopoulos, *Piazzolla: Tango Distinto* (Naxos 8.572596: Alemania) [Música para trombón y ensemble instrumental, Achilles Liarmakopoulos, trombón]; Duo Intermezzo, *Jean-Sébastien Bach & Astor Piazzolla. Tète-á-Tète* (Indé Sens 504: Francia); Duo Intermezzo, *Astor Piazzolla. Balada para un loco. Tête à tête* (Indé Sens 046: Francia);cm Interensemble Padova, *Piazzolla: Chamber Music* (Newton Classics 8802115: Holanda); Sinn Yang - Harald Oeler, *Vivaldi - Piazzolla - 8 Seasons /* (Oehms Classics 429: Alemania); Duo Lechner Tiempo, *Tango Rhapsody* (Avanti Classics 541470610332: Bélgica); Australian Chamber Orchestra / Tognetti, *Piazzolla: Song of the Angel - Crabb* (Chandos 10163: Inglaterra); Thomas Cotik, Violin - Tao Lin, Piano + with Glenn Basham, Violin, *Piazzolla: Tango Nuevo* (Naxos 8.573166: Alemania); Carel-Kraayenhof and Concertgebouw Chamber Orchestra y Ed Spanjaard, *Tango Royal* (Philips 5186 366: Holanda); Per Arne Glorvigen, *Virgin and Whore. Bach and Piazzolla* (Simax 1277: Noruega); Sexteto Mayor, *Homenaje a Piazzolla* (Epsa 269: Argentina); Opus Cuatro, *Tango, valses y milongas* (DBN 1875: Argentina); María Estela Monti, *Solo Piazzolla* (Epsa 1057-02: Argentina) [Canta temas no muy conocidos del repertorio de Piazzolla, y en algunos casos, grabados por primera vez, por ejemplo:: “Vals del 18”, “Poema en si mayor”, “Alienación”]; Antonio Agri, *Agri interpreta a Piazzolla* (Nuevos Medios 15 727: España); Quinteto Suárez Paz, *Por amor a Astor* [EPSA 17473 (87-02): Argentina]; Quinteto Suárez Paz, *15 grandes éxitos. Tango collection* (RGS Music 1777-2: Argentina); Quinteto La Camorra, *Resurrección del ángel* (Epsa Music 0347-02: Argentina); Quinteto Suárez Paz*, El alma de Piazzolla* (Grabación

privada sin número: Italia); Esteban Morgado Cuarteto, *En Sueño porteño* (Cuesta Arriba Producciones, sin número: Argentina); Trío Fundación Astor Piazzolla y Orquesta de Cámara Mayo, *Nácar* (World Connection 43022: Holanda); Ernesto Acher, *Homenaje a Piazzolla* (Acqua Records 368: Argentina); Odair Assad, *Fuga y misterio* (GHA 126027: Bélgica); *Eternal Piazzolla. Héctor del Curto* (Green Parrot Records 2013: Estados Unidos); Orquesta del Tango de la Ciudad de Buenos Aires, *Homenaje a Piazzolla* (Discos de la Usina - Epsa Music 11649-02: Argentina), incluye "Tango del zurdo": una obra que Piazzolla escribió para el percusionista Zurdo Roizner y que tuvo su estreno mundial en la Usina del Arte, Buenos Aires, el 27 de marzo de 2015. La introducción es para bandoneón solista, una *cadenza* muy difícil tocada solo con la mano izquierda en modo menor. Este CD ganó el Latin Grammy Award, 2015, como mejor disco de tango; Adrián Ramírez y Hugo Satorre Dúo, *Piazzolla de Cámara* (DRS 231209: Argentina); Odair Assad, *Fuga y Misterio* (GHA 126.027: Francia); Tali Roth, *Tango Nuevo* (NYCMusic 1224-2: Estados Unidos); Pablo Aslan Quintet, *Piazzolla in Brooklyn* (Random Records 976: Argentina) es un tributo al gran maestro del Nuevo Tango, Astor Piazzolla, en el 90º aniversario de su nacimiento. Aslan empapó el disco en jazz contemporáneo en un disco donde revisita nueve de los doce temas de *Take Me Dancing*, dejando afuera, astutamente, "Sophisticated Lady" y "April in Paris" que habrían resultado demasiado obviamente jazzísticos. También se han quedado afuera "Boricua", original de Piazzolla, así como "La Coquette", un tema difícilmente explicable y solamente disponible como cara B del single "Lullaby of Birdland" (y en la reedición japonesa del disco en CD, P-Vine PCD-2877, 1994). "Coquette" no es tango ni jazz, sino algo parecido a un jingle comercial, posiblemente algo grabado en tiempo muerto de estudio. El quinteto de Aslan reúne a excelentes músicos jóvenes de la escena del jazz y el tango de Buenos Aires, incluyendo al baterista Daniel "Pipi" Piazzolla, nieto del compositor argentino. Incluye versiones únicas y originales: "La Calle 92", "Triunfal", "Counterpoint", "Show Off", y también arreglos en idioma de tango que se ajustan a standards de jazz como "Laura" y "Lullaby in

Birdland". El disco original de Piazzolla que pretendía mezclar tango y jazz neoyorquino *Take Me Dancing* (Ti-Co, 1959) fue muy controvertido. Aquí, se aprecia la inmersión de Aslan en la escena musical de Brooklyn y sus frecuentes viajes a su Buenos Aires natal); Cacho Tirao - Julián Vat, *Historia del tango* (Epsa Music 0929-02: Argentina); Marcelo Costas y Orquesta de Cámara, *La música de Astor Piazzolla* (RP Music 309: Argentina); Josep Pons, *Piazzolla. Concerto pour bandoneon* (Harmonia mundi 501595: Francia); David Tanenbaum, *Astor Piazzolla. El porteño* (New Albion 065: Estados Undios); New Danish Saxophone Quartet, *Astor Piazzolla. Tango* (Kontrapunkt Fenn Music 32196: Alemania); *Arthur Moreira Lima interpreta Piazzolla* (Ministerio de Cultura, sin número: Brasil); *Recollections of Piazzolla*. *Yuri Medianik (bayan)* (Classics 114: Rusia); Michel Camilo & Tomatito, *España Again* (Polygram 98781: España); Adrián Iaies Trío, *Las cosas tienen movimiento*, EMI, 7243 5 80679 2 7: Argentina); Phil Woods, *Astor & Elis* (Chesky JD146: Estados Undios); Mr. McFall's Chamber, *Revolucionario* (MMCC 002: Reino Unido); Fernando Tarrés, *Todo Buenos Aires, Música de Astor Piazzolla* (Bau Records 1187: Argentina), *dream team* de jazz revisita la música de Piazzolla; Paulina Fain, *Piazzolla x (by) Paulina Fain* (Tango sin fin sin número: Argentina); Facundo Ramírez, *A. Piazzolla - A. Ramírez - Piano* (Epsa Music 1640-02: Argentina); Ultratango, *Astornautas* (MDR Records 1404: Argentina), canta Raúl Lavié; Piano Dúo Kutrowatz - Anton Mühlhofer, percusión, *Astor Piazzolla - Tango Nuevo* (Ogm 281034: Alemania); Peter Soave & Rucner String Quartet, *Undertango 2: Astor Piazzolla etc* (Rocco & Partner Create Space Amazon.com on Demand); Christian Lindberg, Jens Lundberg, Roland Pontinen, *Tangophoria* (BIS 2108: Suecia); *Fracanapa* (Todo Buenos Aires, sin número: Australia) y *Todo Buenos Aires* (Todo Buenos Aires, sin número: Australia) con Guillermo Anad, Faye Bendrups y Dave Evans.

En 2017 se dieron a conocer dos conciertos inéditos de Astor Piazzolla: en la TV Pública Argentina en agosto de 1984, rescatado por Archivo Armusa Audio + Imagen, y Live in Concert, en Bremen, del 16 de octubre de 1985, disponible en Spotify y Deezer.

Por último, pero sin duda no en orden de importancia, Daniel "Pipi"

Piazzolla, *alma mater* y baterista de Escalandrum, nieto de Piazzolla, con quien lo une un lazo de sangre, y más aún los inolvidables recuerdos de amenas charlas sobre fútbol y música. “Me dijo que sea músico, que sea pobre, pero que sea feliz”, evocó Pipi. *Piazzolla plays Piazzolla* (Epsa, 1237 - 02: Argentina). Escaladrum lanzó ese álbum con un recital en vivo en el Teatro Gran Rex, Buenos Aires, con el renombrado saxofonista Paquito D’Rivera como invitado especial. “Pipi” vivió un año en Los Ángeles, ahora vive en Buenos Aires y viaja por todo el mundo con su grupo. Escalandrum es un acrónimo “escalandrún”, nombre argentino de un tiburón de arena (los Piazzolla son grandes pescadores de tiburón), y “drum” [*drums* es percusión en inglés]; se formó en 1999, un grupo de seis amigos músicos que se juntaron para colaborar. Escalandrum celebró sus 15 años y grabó el álbum *Las cuatro estaciones porteñas (Proyecto Eléctrico)* (EPSA Music 1648-02: Argentina) en la Usina del Arte, Buenos Aires, el 3 de mayo de 2014. El disco ganó dos premios Gardel en Buenos Aires, en junio de 2015 (mejor producción del año, mejor álbum de tango). Es música incidental en el Planetario Galileo Galilei de Buenos Aires y representa a la Ciudad de Buenos Aires en otros planetarios del mundo. Se llaman a sí mismos “los intergalácticos”. En esta obra participó el padre de Pipi, Daniel H. Piazzolla, reconocido baterista y pianista, entre los 11 músicos. *Front man*, baterista y compositor Daniel “Pipi” Piazzolla. Formación: Piazzolla (batería), Nicolás Guerschberg (piano, arreglador), Mariano Sívori (contrabajo), Gustavo Musso y Damián Fogiel (saxofón), Martín Pantyrer (clarinete y saxofón), Lautaro Greco (bandoneón), Lucio Balduini (guitarra eléctrica), Esteban Sehinkman (sintetizadores), Nicolás Sorín (Ipad / producción de audio). Elena Roger & Escalandrum, *3001 Proyecto Piazzolla* (Producción independiente 52382: Argentina). “Nunca fui tanguero –dice Pipi–. Mi abuelo me dio todo el dinero para comprarme la mejor batería. Era sábado, ¡y tuve que esperar hasta el lunes! Sentí que confiaba en mí como músico. Mi abuelo me llevaba al Teatro Colón cuando estaba en Buenos Aires, y aprendí un montón con él. Sé que fue un genio. Cuando mi padre y yo empezamos a charlar, con una copita de vino, decimos: ‘¡Mirá lo que hizo!’. Era un grande. Mi padre escucha la

música de su padre el cien por ciento del tiempo. Es un fanático de la música de Piazzolla. Astor es el héroe de mi padre".

cg) Mitsumasa Saito, *Astor Piazzolla. El luchador del tango. Discografía de Astor Piazzolla 1945-1990*, Japón, 1998.
ch) LN 5 de noviembre de 2005; notas de Diego Fisherman; http://www.allmusic.com.
ci) LN, 23 de febrero de 2016.
cj) http://www.nonesuch.com/albums/hommage-a-piazzolla-the-complete-astor-piazzolla-recordings.
ck) CL, 26 de junio de 2016.
cl) http://mentalfloss.com/article/73153/12-timeless-facts-about-12-monkeys.
cm) Versiones diferentes e interesantes: "Balada para un loco", por la cantante brasileña Vanusa; "Balada para un loco", por la cantante portuguesa Dulce Pontes.

Astor Piazzolla en MP3

Hay excelentes versiones de la música de Piazzolla grabada en MP3, que no hemos incluido. Aunque hacemos una excepción: las magníficas grabaciones (en MP3) de The Fugata Quintet, empezando por el “Concierto para Quinteto”. The Fugata Quintet nació como consecuencia de una pasión compartida por la música de Astor Piazzolla y un deseo de defender su nombre como el gran compositor del siglo xx con una trayectoria previa en música clásica, jazz y *world music*, con una técnica deslumbrante y un sonido expresivo y distinto contribuyen notablemente al Tango Nuevo. Son músicos extraordinarios, Zivorad Nikolic (acordeón), Anastasios Mavroudis (violín), Antonis Hatzinikolaou (guitarra), Anahit Chaushyan (piano) y James Opstad (contrabajo) combinan sus personalidades musicales para crear un enorme rango de posibilidades expresivas. Inspirados por el trabajo pionero de Piazzolla, están expandiendo el repertorio. El grupo fue fundado en 2007 por graduados de la Royal Academy of Music en Londres, el Fugata Quintet ha interpretado arreglos de obras de compositores varios, desde Bach hasta otros más modernos, y ha tocado toda la obra de Piazzolla para quinteto que ha sido publicada, en diferentes salas de música clásica y lugares de jazz en el Reino Unido, incluyendo el Royal Albert Hall, Cheltenham Town Hall, Corn Exchange Newbury, Blackthorpe Barn, Kings Place en Londres, y el Southbank Centre’s Purcell Room.

Coreógrafos, ballets y la música de Astor Piazzolla

"Es importante bailar la música,
no [al compás de] la música".
MAYA PLISÉTSKAYA

Ana María Stekelman fue la primera coreógrafa en ser nombrada directora del Estudio de Danza del Teatro San Martín (creado por Kive Staiff en 1977), miembro fundadora del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín y su directora artística de 1977 a 1981 y de 1988 a 1990. Fue invitada al American Dance Festival en 1976, 1978 y 1990. Tal vez Stekelman sea la coreógrafa latinoamericana más famosa; ha coreografiado el tango para las mejores compañías del mundo y en particular para Julio Bocca. Desde la creación de su propia compañía, Tangokinesis, en 1992, ha intensificado su investigación sobre la fusión entre el tango y la danza moderna.Tangokinesis se ha presentado en todo el mundo y en los escenarios más importantes, incluyendo los siguientes festivales: Jerusalén, Festival de Otoño de Madrid, Bienal de la Danza en Lyon, Festival Coloré-Dansez, American Dance Festival, World Financial Center en Nueva York y dos veces en el Kennedy Center. Stekelman ha creado obras para una variedad de ballets internacionales, incluyendo el Stagium Ballet en el Brasil, el Ballet del Norte de Francia, el Ballet de la Ópera de Roma, el Ballet Nacional de Chile, el Ballet Estable del Teatro Columbus. También ha creado infinidad de coreografías para Julio Bocca: *Concertango*; *Consagración del tango*; *Piazzolla Tango vif*; *Bocca tango*. El director Carlos Saura le encargó a Stekelman la coreografía para las escenas de su película *Tango*, por la que ganó el American Choreography Award en Los Ángeles. En 2002, Tangokinesis bailó para un documental producido por el canal de televisión ARTE.cn

Yuxtaponiendo Vivaldi y Piazzolla, *8 Estaciones* (coreografiado por el argentino Mauricio Wainrot, la música es interpretada por Gidon Kremer y la Kremerata Baltica) presenta el cuerpo de ballet en un fantástico viaje a través de las estaciones en Venecia y en Buenos

Aires.

Hernán Cornejo, bailarín principal del American Ballet Theater, en sus inicios, ganó el primer premio en varias competiciones importantes en Sudamérica. Otros premios incluyen el premio Mr. Expressivity en el IX Festival Internacional de Ballet "Dance Open" en San Petersburgo (2010), donde bailó su primer coreografía, *Tango y yo* con la música "Fuga y misterio" de Astor Piazzolla y en 2013, un Premio Bessie por intérprete destacado.

Paloma Herrera, bailarina principal del American Ballet Theater, bailó una coreografía de Mauricio Wainrot con música de Astor Piazzolla (2015). Se retiró unos meses más tarde.

La vida es una milonga: fuegos artificiales de tango para la Argentina. El artista contemporáneo Cai Guo-Qiang, con la Fundación Proa, presentó *Impromptu*, su primera exposición individual en la Argentina. Nacido en Quanzhou, China, en 1957, Cai se trasladó a Japón en 1986 y vive en Nueva York desde 1995. Su enfoque versátil y creativo es tan impresionante tanto como la magnitud y la escala de sus obras, y por lo cual es considerado uno de los artistas más importantes de la actualidad. La primera visita de Cai Guo-Qiang a la Argentina fue el resultado de una invitación de Fundación Proa para realizar una exposición individual. Junto con la exposición, el

artista presentó un "evento de explosión" efímero titulado "La vida es una milonga: fuegos artificiales de tango para la Argentina" en el río adyacente a las instalaciones de la fundación, el sábado 24 de enero de 2015. La obra integró fuegos artificiales, música, danza y la participación de la audiencia, en un viaje que trazó el desarrollo del tango y la historia de la Argentina a lo largo del siglo xx. Parejas de tango profesionales bailaron la música de Piazzolla.co

Los bailarines del ballet Bolshói Joo Yoon Bae y Andrey Bolotin interpretaron *El último tango*, un extracto de un ballet de larga duración basado en la película *El último tango en París*, estrenado en el Bolshói. Música: Astor Piazzolla, *Libertango*. Coreografía: Veacheslav Gordeyev. Ballet del Bolshói. Olga Smirnova y Vladislav Lantratov - *Último Tango*. Coreografía: Vyacheslav Gordeev. Música: A. Piazzolla.

"Big Ballet" fue un concurso de ballet en la televisión rusa que se

emitió en el otoño de 2012 con la participación de bailarines de cinco grandes compañías de ballet en Rusia (incluyendo Bolshói, Mariinsky y Stanislavksy). Los jueces incluyeron Diana Vishneva, Vladimir Derevyanko, y Azari Plisetsky. Tanto la coreografía clásica como la contemporánea fueron bailadas por cada una de las parejas de ballet.

Paul Taylor Dance Company realizó la *Caldera*, con música de Piazzolla en el Anfiteatro Gerald R. Ford para el Festival Internacional de Danza de Vail 2010. Coreografía: Paul Taylor. Música: Astor Piazzolla y Jerzy Peterburshsky.

Alvin Ailey Troupe estrenó *Piazzolla Caldera*, el homenaje del coreógrafo Paul Taylor al tango, con música de Astor Piazzolla y Jerzy Peterburshsky. Este ballet de 1997 se abre con tensión: las mujeres de un lado del escenario y los hombres del otro. Jamar Roberts es el que

brilla en este enfrentamiento en el cual la sexualidad se mezcla con la desesperación y la decadencia.

Touch and Go, de la Richard Alston Dance Company, con música de Astor Piazzolla, sigue siendo un tango, y se las ingenia para mostrar el drama de la combatividad y el abandono que hacen a esta música única.

Henri Oguike Dance Company presenta *Pensamientos melancólicos*, un sexteto y cuatro composiciones de tango nuevo apasionados y muy contemporáneos de Astor Piazzolla para violín y guitarra (2001).

Scottish Ballet: *5 Tangos*. Coreografía: Hans van Manen (1977). Estos *5 Tangos* combinan el ballet clásico con la pasión y el drama que expresa el tango.

Krisztina de Chatel: *Ocho estaciones* de Vivaldi y Piazzolla estrenada en el Stadsschouwburg, Ámsterdam (2011).

Gianni di Marco hizo la coreografía para *La Calle 92*, de Piazzolla, un dúo brillante con ritmo vibrante, una tonalidad muy rica y melodías poderosamente encantadoras. Dos bailarines de la Compañía Tony Williams, Katrina Gould y Kate Penner, bailaron este corto dueto dramático, que siempre se traduce en romance y drama sensual.

Miami Contemporary Dance Company presentó *Tango Undressed* en el Teatro Jackie Gleason de Miami Beach (2004). La coreografía es de Ray Sullivan, la música de Astor Piazzolla. Vestuario y escenografía de

Jorge Gallardo.

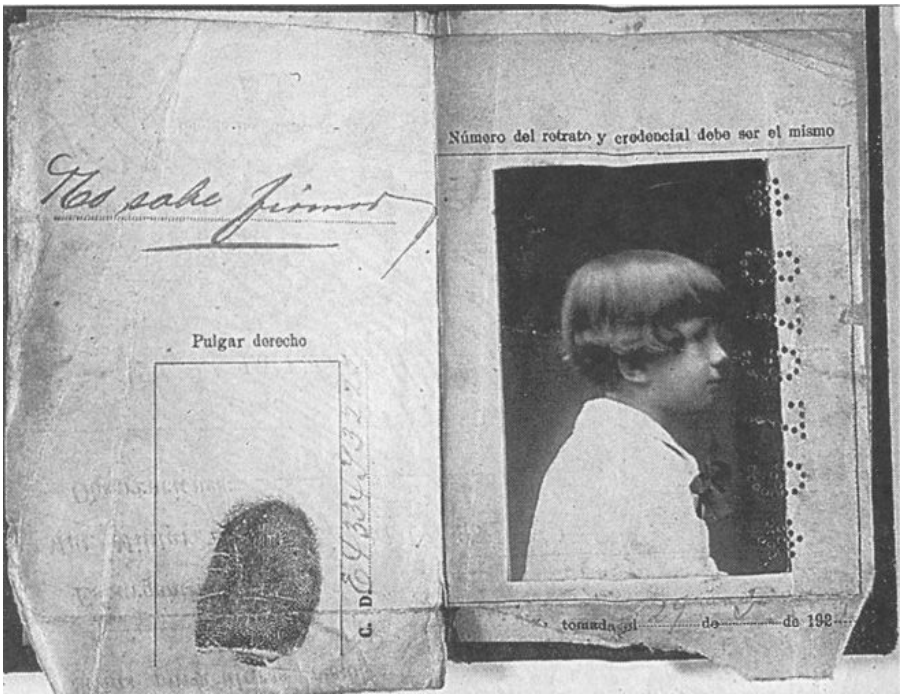
Parsons Dance, *María de Buenos Aires*, Música: Astor Piazzolla.

Sydney Dance Company encargó tres nuevas obras para la Orquesta Sinfónica de Sydney: *Le Grand Tango Sydney Opera House*. Fueron estrenadas en el escenario de la Sala de Conciertos de la Ópera de Sydney (2000), coreografiadas por el premiado Cass Mortimer Eipper (alumno del programa New Breed de la compañía y también bailarín de la Compañía de Danza de Sydney), Lucas Jervies y Rafael Bonachela.

También ha habido patinaje sobre hielo con música de Astor Piazzolla. Los tangos más populares que se han bailado comprenden: "Oblivion", "Libertango", "Adiós Nonino", "Tango apasionado", "Verano porteño", "Invierno porteño", "Milonga para tres", entre otros.

cn) Véase www.alfredo-arias.com.

co) http://proa.org/eng/exhibition-cai-guo-qiang.php.



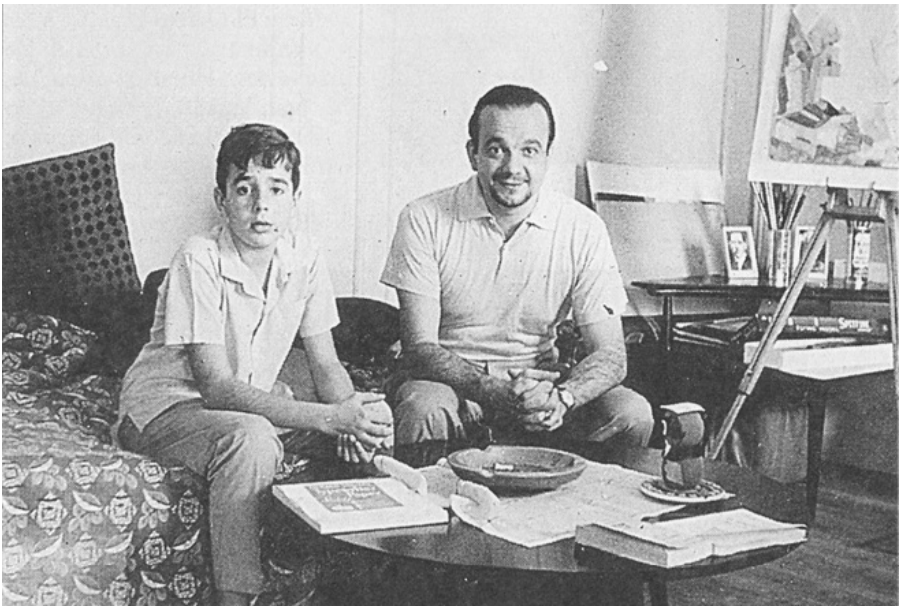
Primera cédula de identidad de Piazzolla, emitida el 29 de marzo de 1925. (Colección Dedé Wolff).

Dibujo de Astor Piazzolla a los trece años realizado por el gran muralista mexicano Diego Rivera en el Rockefeller Center de Nueva York, en 1934. (Colección Privada Familia Piazzolla).

Astor y Dedé el día de su casamiento. (Colección Dedé Wolff).

En la Rambla de Mar del Plata, enero de 1954. De izquierda a derecha: Diana, Dedé, Astor, Daniel. (Colección Dedé Wolff).

Astor y Dedé junto al piano en Nueva York, julio de 1958. (Colección Dedé Wolff).



Astor y Daniel en Nueva York, julio de 1958. (Colección Dedé Wolff).

Piazzolla tocando en el 676 a comienzos de los años sesenta. (Colección Eduardo Matrajt).

El primer Quinteto en el 676. De izquierda a derecha: Oscar López Ruiz (guitarra), Jaime Gosis (piano), Piazzolla, Kicho Díaz (contrabajo), Antonio Agri (violín). (Colección Dedé Wolff).

Dibujo de Astor Piazzolla realizado en tinta por Dedé Wolff, 1983. (Colección María Susana Azzi).

Astor y Laura, 1984. (Colección Laura Escalada Piazzolla).

Piazzolla en el Teatro Colón con el director Pedro Igancio Calderón. (Archivos de *La Nación*, Buenos Aires).

Piazzolla y Gerry Mulligan en Italia, 1974. (Colección Franca Mulligan).

Piazzolla en el bandoneón junto a Milva. (Colección Daniel Piazzolla).

El segundo Quinteto en Shams, en el barrio de Belgrano. Izquierda a derecha: de pie, Héctor Console, Piazzolla, Horacio Malvicino; sentados, Fernando Suárez Paz, Pablo Ziegler. (Colección Pablo Ziegler).

Diana y su padre el día del lanzamiento del libro de Diana, Astor, noviembre de 1987. (Colección Dedé Wolff).

Piazzolla con su bandoneón y Nonina. (Colección Daniel Piazzolla).

Fuentes

Entrevistas y declaraciones

Una de las gratificaciones de trabajar en este libro fue que nos brindó la oportunidad de conocer a muchísima gente interesante y encantadora. En primer lugar, fue un deleite llegar a conocer a "las tres D", como llamaba Piazzolla a su primera esposa, Dedé Wolff, y a sus dos hijos, Diana y Daniel. "Las tres D" nos brindaron su tiempo con total generosidad, así como información amplia y perspicaz, sincera y honesta. Estamos muy agradecidos, en especial, a Dedé por habernos permitido leer las numerosas cartas que Astor le escribió, y a Daniel por el mismo motivo. Laura Escalada Piazzolla, segunda esposa de Astor y presidente de la Fundación Astor Piazzolla (Buenos Aires), fue igualmente pródiga con su tiempo y su buena disposición a conversar largamente con nosotros; no solo compartió recuerdos obviamente vitales, sino que además nos puso en contacto con gran cantidad de informantes en una docena de ciudades en América y Europa. Queremos expresar a "las tres D" y a Laura nuestra mayor gratitud y afecto. Pese a la cabal colaboración de todos ellos y a la generosa decisión de la Fundación Astor Piazzolla de ofrecer su auspicio a este libro, esta no es, en absoluto, una biografía "autorizada". Habla muy bien de la actitud civilizada de todos los Piazzolla que en ningún momento se nos insinuara siquiera que debía serlo.

Queremos manifestar, asimismo, nuestra sincera gratitud a todas las personas que aceptaron ser entrevistadas por nosotros. Aun cuando a algunas no las hemos citado ampliamente en el texto, el testimonio de todas ellas ha sido vital. Nadie nos negó su ayuda. Vaya nuestro especial agradecimiento a Víctor Oliveros, quien tuvo la gentileza de permitirnos hurgar en sus singulares e impresionantes álbumes con recortes periodísticos, y objetos dignos del recuerdo de Piazzolla. También otros miembros del círculo de amigos y admiradores de Piazzolla, así como los músicos que tuvieron el gran privilegio de trabajar con él, nos ayudaron muchísimo. Tenemos una deuda especial con Amelita Baltar por la franqueza con que nos contó sus

reminiscencias y por presentarnos a Dedé Wolff. A todos ellos les hacemos llegar nuestra profunda gratitud.

Queremos hacerla extensiva a Carlos Saúl Menem, presidente de la República en la época en que preparamos esta obra, por haber compartido con nosotros sus ideas sobre Piazzolla. Horacio Ferrer, presidente de la Academia Nacional del Tango, nos facilitó su correspondencia con Piazzolla y dio un paso más en su colaboración al escribir una reminiscencia especial. José Gobello, presidente de la Academia Porteña del Lunfardo, nos entregó copias de su colección de recortes de prensa, lo mismo que Oscar B. Himschoot. Jorge Göttling nos facilitó el acceso a los archivos del diario *Clarín*, que nos fueron de gran utilidad.

Agradecemos asimismo al Ufficio Anagrafe del Comune di Trani (región de Puglia, Italia), por la información de carácter genealógico; y a Stefano Nespolesi (Coordinamento Palinsesti TV) y Antonella Roscilli (investigadora, Direzione Coordinamento Palinsesti TV), ambos de la Radio Televisione Italiana (RAI). Entre las bibliotecas que nos brindaron especial ayuda debemos mencionar las siguientes: Biblioteca Nacional, Argentina (nuestro particular agradecimiento a todo su personal); Archivo del Museo Histórico Municipal de Mar del Plata (nuestro particular agradecimiento a Andrés Pereira Barreto); Performing Arts Research Center de la New York Public Library; sección Musique de la Bibliotèque Nationale de París; Bibliotèque-Musée de la Comédie Française (nuestro particular agradecimiento a Odile Faliu, jefa de curadores); Biblioteca Nazionale de Roma; la Sormani de Milán; y Jean & Alexander Heard Library (Central Library y Anne Wilson Potter Music Library) de la Vanderbilt University (nuestro particular agradecimiento a Paula Covington y Shirley Marie Watts). También deseamos expresar nuestra gratitud a dos lectores anónimos de Oxford University Press por la precisión de sus comentarios y algunas sugerencias muy válidas. Nuestro amigo, el talentoso músico Pablo Aslan, nos brindó invalorables comentarios y sugerencias sobre algunas de las secciones musicales del libro, y queremos hacerle extensiva nuestra cálida gratitud. Por último, agradecemos a Interlink Network, de la Argentina. Nuestra

colaboración a larga distancia habría sido totalmente imposible sin el correo electrónico, por cuya aparición en el mundo debemos aplaudir a los estadistas que dieron a este la Guerra Fría.

Los autores agradecen a Faber and Faber Ltd., Londres, y a Random House Inc., Nueva York, su autorización para reproducir dos versos del poema de W. H. Auden, "Letter to Lord Byron", publicados originalmente en W. H. Auden y Louis MacNeice, *Letters from Iceland* (Londres: Faber and Faber; Nueva York: Random House, 1937).

Hacemos llegar también nuestro agradecimiento a las siguientes personas que participaron en entrevistas y declaraciones, que han sido divididas según el país del que es oriundo el entrevistado o la persona que hizo las declaraciones (o su país de residencia). Las entrevistas fueron realizadas por María Susana Azzi, salvo en los casos en que se especifica MSA-SC (entrevistas conjuntas de ambos autores) o SC (entrevistas de Simon Collier). Todas las entrevistas se llevaron a cabo entre abril de 1995 y julio de 1998. Cuando las entrevistas fueron realizadas para esta nueva edición, a continuación del nombre figura "(2017)".

Argentina

Antonio Agri, Rodolfo Alchourron, Dante Amicarelli, Mario Antelo, Oscar Araiz, Alfredo Arias, doctor Marcos M. Asensio, René Aure, Mariano César Azzi, Ernesto Baffa, Simón Bajour, Amelita Baltar, Jorge Barone, Tomás Barna, Santo Biasatti, Mario Benzecry, Eduardo Bergara Leumann, Enriqueta Bertolami, Nelly Sorrentino de Bertolami, Daniel Binelli, Eladia Blázquez, Pedro A. Blumetti, José Bragato, maestro Pedro Ignacio Calderón, Roberto Capuano, Ángel Cárdenas, José "Pepe" Carli, Homero Cárpena, Oscar Cataldi, Adalberto Cevasco, Gabriel Clausi, Juan Carlos Copes, Héctor Console, Mario Corcuera Ibáñez, José "Pepe" Corriale, Eugenio Carlos Corsi, Mónica Cosachov, Saúl Cosentino, Cristóbal Cotton Cook, Roberto O. Cova, Ángel Díaz, Héctor De Rosas, Oscar Del Priore, Félix Della Paolera, Ofelia Di Filippo, Augusto "Tito" di Tella (2017), Horacio De Dios, Federico Erhart del Campo, Félix e Irma Estrada (Restaurante Félix), Natalio Etchegaray, Leopoldo Federico, doctor Dardo Fernández Aramburu,

Aldo Ferrer, Horacio Ferrer (primera entrevista, París, MSA-SC), Luis Alberto "Chachi" Ferreyra, Ángel Fiasche, Jorge "Fino" Figueredo, Fernando Fondevila, Atilio A. Fruttero, María de la Fuente, Gerardo Gandini, Alberto Gerding, José Gobello, Amílcar "Quito" González Azcona, Natalio Gorin, Jorge Göttling, Amílcar Greco, Maximiliano Guerra, Jorge A. Herrera (2017), Israel Oscar "Vasco" Izurieta, León Jacobson, Jairo (Mario Rubén González), Rubén Juárez, Rubén Kanalenstein, Francisco Kröpfl, Eduardo Lagos, Marta Lambertini, Carlos Alberto "Pocho" Lapouble, Jorge Lavelli, Raúl Lavié, José Domingo Ledda, doctor Ramón C. Leiguarda, Julio Le Parc, Oscar López Ruiz, Mario Frieiro Pombo, Aída Luz, Cecilio Madanes, Horacio Malvicino, Nicolás "Pipo" Mancera, Néstor Marconi, César "Pipe" Márquez, Egle Martin, Horacio Mártire y Emilia Rosa Teresa "Liebe" Wolff Mártire, Juan B. P. Mastropasqua, Eduardo E. Matrajt, Rodolfo Mederos, Susana Mendelievich, Carlos S. Menem, Hilda Fischer de Merellano, Gianni Mestichelli, Anamaría Micheli, Sergio Mihanovich, Lydé De Luca de Mirelmann, Negra Manetti de Misino, Eva Moccia, Gabriela Moccia (2017), Ben Molar, Marcelo Moro, Bernardo Neustadt, Reynaldo Nichele, María Nieves, Marcelo Nisinman, Carlos Nozzi, Héctor Olivera, Víctor Oliveros, Julio Oscar Pane, Roberto Pansera, Osvaldo Papaleo, Lino Patalano, Jesús Hipólito "El Tuco" Paz, Rafael Pereyra, Máximo Perrotti, Daniel Piazzolla (una de varias entrevistas, MSA-SC), Diana Piazzolla (MSA-SC), Laura Escalada Piazzolla, Martín "Pepito" Piazzolla, Humberto Pinheiro, Argentina Manetti de Provenzano, Walter Provenzano, Alfredo Radoszynski, Manuel Antonio Rego, Sergio Renán, Osvaldo A. Robles, Juan Miguel "Toto" Rodríguez, Armando Rolón, Ricardo Romualdi y Fabio Fabiani, Hermenegildo Sábat, Alberto Salem, Horacio Salgán, Francisco "Kico" Salvo, Elva Botto de Sasiain, Víctor Sasson, Marta Saúl, Ricardo Saúl, maestro Guillermo Scarabino, Arturo Schneider, Claudio Segovia, Miguel Selinger, Jorge Sobral, Silvio Soldán, Atilio Stampone, Héctor "Chupita" Stamponi, Ana María Stekelman, Fernando Suárez Paz, Alejandro Szterenfeld, Atilio Talín (una de varias entrevistas, MSA-SC), Corradino Tenaglia, Oscar Emilio "Cacho" Tirao, Ana María Tiribelli, Nicholas Tozer, José Ángel Trelles, Juan Trigueros, doctor

Ignacio J. F. Uriburu, Nelly Vázquez, Jorge de la Vega, Jorge Vimo, Dedé Wolff (la primera de muchas entrevistas, MSA-SC), Sofía Dolores "Poupée" Wolff, Roberto Yanés, Pablo Ziegler.

Estados Unidos

Bernardo Altman, Sergio y Odair Assad, Leandro J. "Gato" Barbieri, Daniel Barenboim, George Bertolami, Carter Brey, Gary Burton, Jorge Calandrelli, Oscar Castro-Neves, Pérez Celis, Graciela Daniele, Al Di Meola, Plácido Domingo, Paquito D'Rivera, Carlos Franzetti (2017), Max Ferrá, Kip Hanrahan (SC), David Harrington, Kronos Quartet (SC), Jocelyn Howells (2017), Joseph Hurley (SC), Robert Hurwitz, Frank Luther, Yo-Yo Ma, Franca Mulligan, Édouard Pécourt (SC), Peter Pretsfelder, Eric Salzman (SC), Lalo Schifrin, Ettore Stratta, Gregory Tozian (2017), Sarah Vardigans (SC), Christine Walevska (2017), Pablo Zinger (SC) y (2017), Alex Zuker.

Francia

Yves Baquet (MSA-SC), Raúl Barboza (MSASC), Osvaldo Caló, Emmanuel Chamboredon, Filippo Crivelli, Edmundo Eichelbaum, Pierre Fatosme, Richard Galliano, Héctor Abel Grané, Gustavo Kerestezachi, Kado Kostzer (MSA-SC), Olivier Manoury (SC), Marilú Marini, Georges Moustaki (MSA-SC), Pierre Philippe, José Pons, Didier Servant, Martial Solal (MSA-SC), Françoise Thanas (MSA-SC).

Italia

Norberto Capelli, Anahí Carfi, Tonino Guerra, Milva (Maria Ilva Biolcati), Martina Moriconi (2017), Aldo Pagani, Ángela Pagani, Néstor Panik, Marcello Pirras, Tullio De Piscopo, Marco de Santi.

Uruguay

Ana Corbo y Federico Fernández, Carlos Páez Vilaró (MSA-SC), Dante A. Rinaldi, Fernando Tesouro (MSA-SC).

Bélgica

Alicia Farace.

Suiza

Aurora Nátola Ginastera.

Federación Rusa

Vladimir Vassiliev (director, Teatro Bolshói).

Brasil

Eric Nepomuceno, Hermeto Pascoal.

Alemania

Vera Brandes, Sonia Alejandra López (SC).

Inglaterra

Teddy Peiró.

México

Alberto Fontán Luna.

Turquía

Hayri Erenli (SC).

Colombia

Roberto Todd (2017).

Fuentes diversas

Astor Piazzolla-Mstislav Rostropovich-Susana Mendelievich. Cinta grabada del ensayo de *Le Grand Tango*, abril de 1990. Cortesía de Juan Carlos F. Martinelli, Centro Astor Piazzolla, Buenos Aires. (APMR).

"Astor Piazzolla. Sesenta Pirulos". Cinta grabada por Piazzolla en su 60º cumpleaños, 11 de marzo de 1981, en París. Cortesía de Jorge Strada, director de la Biblioteca Pública de Música "Astor Piazzolla", Mar del Plata. (AP60).

Entrevistas con Piazzolla en la National Public Radio, Estados Unidos, 30 de octubre de 1987, 19 de abril de 1988, 3 de junio de 1988. Cinta grabada. Cortesía de Carlos Groppa, Los Ángeles. (NPR).

John Adams: Astor Piazzolla: A Note, 1998: http://www.douban.com/note/482360566/.

John Adams en: http://www.nonesuch.com/albums/hommage-a-piazzolla-the-complete-astor-piazzolla-recordings.

Horacio Ferrer, "Mi vida con Astor Piazzolla", reminiscencia escrita especialmente para los autores. (HFAP).

La Maga, Nº 20, Buenos Aires, mayo de 1996, número especial sobre Piazzolla. (MAAP).

Gerry Mulligan: http://www.gerrymulligan.info/news_oct2000.html.

Lila Oliva, en www.fundacionastor piazzolla.org, 4 de julio de 2012.

"Piazzolla Hora Cero: Reportaje a Astor Piazzolla", 1980. Cinta grabada de una entrevista realizada por Walter Acosta, BBC Latin American Service (en español), 11 de julio de 1980. (APHC).

"Reportaje a Astor Piazzolla en el Brasil", 1978. Cinta grabada de una entrevista en la radio brasileña, septiembre de 1978. (APBR).

Astor Piazzolla en DVD: Mike Dibb, Tony Staveacre, *Astor Piazzolla in Portrait*, Opus Arte - BBC, 2005.

Entrevista con el pianista Carlos Rausch: http://jazzofftherecord.blogspot.com.ar.

"Diego Rivera 'Man At The Crossroads'", producción de James Ayala y John Riveaux (http://www.youtube.com/watch?v=qyLHcwBH6PI).

Siewers, María Isabel, notas para el CD Rafael Gintoli - María Isabel Siewers, *Astor Piazzolla, Histoire du Tango* (Acqua 425: Argentina) en http://www.isabelsiewers.com.

http://mentalfloss.com/article/73153/12-timeless-facts-about-12-monkeys.

Libros y artículos

Astarita, Gaspar J., *Piazzolla del 46*, Chivilcoy, Editorial Grafer, 1996.

Azzi, María Susana, *Antropología del tango: los protagonistas*, Buenos Aires, Ediciones Olavarría, 1991.

—, "The Golden Age", en Simon Collier, Artemis Cooper, María Susana Azzi y Richard Martin, *Tango! The Dance, the Song, the Story*, Londres y Nueva York, Thames and Hudson, 1995. (Hay traducción al español: "La Edad de Oro" en Simon Collier, Artemis Cooper, María Susana Azzi y Richard Martin, *¡Tango! El baile, el canto, la historia*, Barcelona, Editorial Paidós Iberoamérica, 1997).

Bach, Caleb, "A New-Age Score for the Tango", *The Americas*, 43:5/6 (1991), 14-21.

Barone, Orlando (comp.), *Diálogos Jorge Luis Borges-Ernesto Sabato*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

Bauman, Zygmunt y Raud, Rein, *Practices of Selfhood*, Cambridge, UK, y Maiden, MA, Polity Press, 2015.

Borges, Jorge Luis, *Para las seis cuerdas*, Buenos Aires, Emecé, 1996.

Burns, Jimmy, *The Land that Lost its Heroes*, Londres, Bloomsbury, 1987.

Cacopardo, Fernando A. (ed.), *Mar del Plata. Ciudad e historia*, Madrid-Buenos Aires, Alianza Editorial, 1997.

Campbell, Margaret, *The Great Cellists*, London, Faber & Faber, 2004.

Canaro, Francisco, *Mis bodas de oro con el tango*, Buenos Aires, impresión particular, 1957.

Cancionero Eladia Blázquez, Buenos Aires, Torres Agüero, 1982.

Cancionero Horacio Ferrer, Buenos Aires, Torres Agüero, 1980.

"Cartas autógrafas de Astor Piazzolla", Academia Porteña del Lunfardo, *Comunicación Académica Nº 1380*, 30 de junio de 1996.

Castro Volpe, José, "Con Aníbal Troilo triunfa en Brasil el tango moderno", *Historia del tango, XVI*, 2995-2996.

Collier, Simon, *The Life, Music and Times of Carlos Gardel*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 1986. (Hay traducción al castellano: *Carlos Gardel, su vida, su música, su época*, Buenos Aires, Sudamericana, 1988).

—, "A round table with Piazzolla", *La Voz del Tango*, Encino, CA, julio-

agosto de 1997.
—, *Memorias* [Incompletas], 2003.
Cook, Richard y Morton, Brian (eds.), *Penguin Guide to Jazz on CD, LP and Cassette*, Londres, Penguin Books, 1994.
Cova, Roberto Osvaldo, *Mar del Plata. El Barrio del Oeste. 1876-1940*, Mar del Plata, Cooperativa de Electricidad Mar del Plata Ltd., 2006.
Di Palma, Mark, "Nuevo Tango Guitarist Horacio Malvicino", *Guitar Review*, verano de 1989.
Fernández Schenone, Jorge, *Los antiguos veraneos en Mar del Plata*, Mar del Plata, Editorial Martín, 1996.
Ferrer, Horacio, *El tango, su historia y evolución*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1960.
—, *El libro del tango*, 2ª edición, Buenos Aires, Galerna, 1977.
—, *El siglo de oro del tango*, Buenos Aires, Manrique Zago Ediciones, 1996.
García Brunelli, Omar, "La obra de Astor Piazzolla y su relación con el tango como especie de música popular urbana", *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega*, Nº 12, 1992.
—, "Diego Fischerman y Abel Gilbert: Piazzolla. El malentendido. Un estudio cultural", en *Trans 14*, Buenos Aires, 2010. http://www.sibetrans.com/trans/article/31/diego-fischerman-y-abel-gilbert-piazzolla-el-mal-entendido-un-estudio-cultural.cp
Giron, Luís Antônio, "Entrevista: Astor Piazzolla. O tango é dos jovens", *Veja*, Río de Janeiro, 30 de abril de 1986.
Giuseppetti, Ángel, "Orquestaciones de Aníbal Troilo", Academia Porte-ña del Lunfardo, *Comunicación Académica Nº 1411*, agosto de 1997.
Gobello, José, *Crónica general del tango*, Buenos Aires, Editorial Fraterna, 1980.
Gobello, Marcelo, *Astor Piazzolla, su ciudad y su mundo*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 2015.
Gómez, Albino, *Vivencias tangueras de un porteño viajero*, Buenos Aires, Ediciones Lumière, 1998.
—, *Lejano Buenos Aires*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano, 1996.

—, *Diario de un joven católico*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1995.

Gorin, Natalio (comp.), *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, Buenos Aires, Editorial Atlántida, 1991 [NGM].

—, *Astor Piazzolla. A manera de memorias*, 2ª ed., Buenos Aires, Perfil Libros, 1998.

—, *Astor Piazzolla*, Roma, Di Giacomo Editore, 1995.

Grandes del tango, Los, Año 1, Nº 8, diciembre de 1990. [Número especial, "Astor Piazzolla"].

Grandes del tango, Los, Año 2, Nº 85, noviembre de 1992. [Número especial, "Amelita Baltar"].

Gray, Marianne, *La Moreau. A Biography of Jeanne Moreau*, Nueva York, Penguin USA, 1995.

Growel, María, "Latest Tango in Buenos Aires", *Americas*, Washington DC, enero de 1978.

La historia del tango, Vol. 16, Buenos Aires, 1980.

Hodel, Brian, "Astor Piazzolla", *Guitar Review*, Nº 64, invierno 1986.

Horvath, Ricardo, *Esos malditos tangos: apuntes para la otra historia*, Buenos Aires, Colección Latitud Sur, 2006.

Klinkowitz, Jerome, *Listen. Gerry Mulligan. An Aural Narrative in Jazz*, Nueva York, Schirmer Books, 1991.

Kuri, Carlos, *Piazzolla. La música límite*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1992.

Lefcovich, S. Nicolás, *Estudio de la discografía de Fiorentino*, Buenos Aires, impresión particular, 1988.

—, *Estudio de la discografía de Aníbal Troilo*, Buenos Aires, impresión particular, 1990.

Legido, Juan Carlos, *La orilla Oriental del tango*, Montevideo, impresión particular, 1994.

Longoni, Matías y Vechiarelli, Daniel, *El Polaco. La vida de Roberto Goyeneche*, Buenos Aires, Atuel, 1996.

López Ruiz, Oscar, *Piazzolla, loco loco loco*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1994.

Malvicino, Horacio, *El Tano y yo*, Buenos Aires, 2007.

—, *Piazzolla y yo*, Buenos Aires, AADI - Ediciones Corregidor, 2015.

Mandoli, Marco, *Villa Collemandina. Mirabilita di un territorio venuto dal mare*, Lucca, Francesconi Editore, 2010.

Manrupe, Raúl y Portela, María Alejandra, *Un diccionario de films argentinos*, Buenos Aires, Editorial Corregidor, 1995.

Moerer, Keith, "Astor Piazzolla's Tango!", *Stereophile*, septiembre de 1997.

Neustadt, Bernardo, *No me dejen solo*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

Páez Vilaró, Carlos, *Cuando se pone el sol*, Punta del Este, Ediciones Casapueblo, 1995.

Perrotti, Máximo, *Síncopa y contratiempo. Memorias de una editorial musical*, Buenos Aires, Editorial Perrotti, 1993.

Piazzolla, Diana, *Astor*, Buenos Aires, Emecé, 1987 [DPA].

Piazzolla, Diana, Chavero, Roberto y Fuentes Rey, Guillermo, *Astor. Atahualpa. Los caminos de la identidad*, Buenos Aires, 2002.

Plissetskaïa, Maïa, *Moi, Maïa Plissetskaïa*, París, 1995. (Hay traducción al español, *Yo, Maya Plisétskaya*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2006).

Programa, "Recital Lírico. 80 años de Getúlio en el Teatro Colón", Buenos Aires, Fundación Teatro Colón y Embajada del Brasil, 16 de noviembre de 2015.

Pujol, Sergio, *Jazz al sur. La música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1992.

Risso, Juan Ignacio "Polo", *Historia de Punta del Este. Desde el descubrimiento de América hasta el siglo XXI*, Montevideo, Editorial Sudamericana, 2007.

Rivera, Diego (con Gladys March), *My Art, My Life: An Autobiography [by] Diego Rivera*, Nueva York, 1960. Reeditado en 1991.

Rivero, Edmundo, *Una luz de almacén*, Buenos Aires, Emecé, 1982.

Roberts, John Storm, *The Latin Tinge*, Nueva York, Oxford University Press, 1979.

Rubinstein, Artur, *My Many Years*, Nueva York, 1980.

Rosensteil, Léonie, *Nadia Boulanger. A Life in Music*, Nueva York, Norton, 1982.

Saito, Mitsumasa, *Astor Piazzolla. El luchador del tango*, Tokio, edición de autor, 1998 [en japonés, con una excelente discografía].

Samper Pizano, Daniel, *Les Luthiers de la L a la S*, Buenos Aires, 1991.
Scalisi, Cecilia, *De padre a hija. Cartas de Alberto Ginastera a su hija Georgina*, Buenos Aires, 2012.
Schwartz-Kates, Deborah, "Alberto Ginastera, Argentine Cultural Construction and the Gauchesco Tradition" en *The Musical Quarterly* 86 (2), Summer 2002, pp. 248-281; DOI: 10.193/musqtl/gdg009, Oxford University Press, 2004.
Sierra, Luis Adolfo, *Historia de la orquesta típica. Evolución instrumental del tango*, Buenos Aires, A. Peña Lillo, 1966.
Sopeña, Germán (ed.), *Testimonios de nuestra época. Del socialismo al liberalismo*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
Speratti, Alberto, *Con Piazzolla*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1969 [SPE].
Staveacre, Tony, "Tango Take Two", *The Listener*, Londres, 21 de junio de 1990.
Teitelboim, Volodia, *Los dos Borges: vida, sueños, enigmas*, Buenos Aires, Sudamericana, 1996.
Vázquez, María Esther, *Borges. Esplendor y derrota*, Buenos Aires, Tusquets, 1996.
Watrous, Peter, "Astor Piazzolla", *Musician*, Nº 103, mayo 1987.
Zalko, Nardo, *Un siècle de tango. Paris-Buenos Aires*, París, Éditions du Félin, 1998.
—, "Un entretien inédit avec Astor Piazzolla", *Tango. Bulletin de l'Académie du Tango de France*, Nº 3, París, 1997.

cp) Definitivamente, coincidimos con la reseña de Omar García Brunelli aquí citada, que concluye en estos términos: "Como base o referencia para otros trabajos, el libro es de utilidad dudosa en virtud del defectuoso manejo de citas y fuentes. Es una pena que así sea dado que, evidentemente, los autores han realizado un ingente esfuerzo de compilación de informaciones y de estudio sobre una obra tan compleja. No obstante, cada quien sabrá qué provecho eventualmente obtener de su lectura y qué recaudos tomar. En cuanto al público general, como puerta de acceso a la vida y obra de Piazzolla puede resultar confuso. Al final de la lectura, al neófito puede no quedarle muy claro si Piazzolla era un tonto presuntuoso, un genio transgresor o un conservador decadente".

Notas

En este apéndice se dan las referencias correspondientes a las citas que aparecen a lo largo del libro, así como cualquier otra información procedente de fuentes que no sean las entrevistas realizadas por los autores. La referencia sobre el material de las entrevistas solo se da cuando del contexto no surja que se ha utilizado dicho material. Las listas de entrevistas realizadas aparecen aquí bajo los títulos de los capítulos. Salvo que se indique lo contrario, todos los libros, periódicos y revistas citados han sido publicados en Buenos Aires. Para más detalles sobre los libros o artículos a los que aquí se hace referencia por el nombre del autor, véase el apéndice “Fuentes”.

Abreviaturas utilizadas en las notas

Generales

AP Astor Piazzolla; APBR “Reportaje a Astor Piazzolla en el Brasil”; APHC “Piazzolla Hora Cero”; APMR Astor Piazzolla-Rostropovich-Mendelievich (ensayo); AP60 “Astor Piazzolla. Sesenta pirulos”; DaP Daniel Piazzolla; DiP Diana Piazzolla; DPA Diana Piazzolla, Astor (1987); DW Dedé Wolff; info. información de; ent. entrevista; HFAP Horacio Ferrer, “Mi vida con Astor Piazzolla”; LEP Laura Escalada Piazzolla; MAAP *La Maga*, número dedicado a Piazzolla (1996); MSA María Susana Azzi; NGM Natalio Gorin, Astor Piazzolla. *A manera de memorias* (1991); NPR National Public Radio (Estados Unidos); OLR Oscar López Ruiz, *Piazzolla loco loco loco* (1994); SPE Alberto Speratti, *Con Piazzolla* (1969); VOC Víctor Oliveros (colección).

Periódicos y revistas

AF *Ámbito Financiero*; AN *Antena*; BG *Boston Globe* (Boston); BAH *Buenos Aires Herald*; CA *La Capital* (Mar del Plata); CC *El Cronista Comercial*; CL *Clarín*; CLR *Clarín Revista*; CN *Confirmado*; CR *Crónica*; CS *Corriere della Sera* (Milán); CV *Convicción*; DE *Democracia*; DP *Diario Popular*; EL *El País* (Madrid); EX L’Express (París); FI *Le Figaro* (París); GE *Gente*; GL *O Globo* (Río de Janeiro); GU *Guión*; JB *Jornal do Brasil*

(Río de Janeiro); MA *Marcha* (Montevideo); ME *El Mercurio* (Santiago de Chile); MO *Le Monde* (París); MU *El Mundo*; LN *La Nación*; NG *Noticias Gráficas*; NO *Noticias*; NYT *The New York Times* (Nueva York); OP *La Opinión*; PA *El País* (Montevideo); PD *Página/12*; PR *La Prensa*; RA *Radiolandia*; RA2 *Radiolandia 2000*; RE *La Repubblica* (Roma); RZ *La Razón*; SD *Siete Días*; SDI *Siete Días Ilustrados*; SE *La Semana*; SI *Satiricón Interviú*; SO *Somos*; SS *Sun Sentinel*; TA *Tiempo Argentino*; TC *Teleclic*; TVG *TV Guía*; UH *Última Hora*; VA *Variety* (Nueva York); VE *Veja* (Río de Janeiro); VI *Visión*; WP *The Washington Post* (ciudad de Washington).

1 - "Fui criado en Nueva York" - 1921-1937

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Enriqueta Bertolami, George Bertolami, Kip Hanrahan, Joseph Hurley, Ofelia Lachner, Gabriela Moccia, Martina Moriconi, Martín Piazzolla, Argentina Manetti de Provenzano, Rodolfo Sorrentino, Ana María Tiribelli, Christine Walevska.

[1] SD 4 de noviembre de 1972.
[2] Info. (partida de nacimiento) Omar Bertolami.
[3] Info. (certificado de matrimonio) Omar Bertolami.
[4] SD 4 de noviembre de 1972.
[5] DPA 31.
[6] W. H. Auden, "Letter to Lord Byron".
[7] NGM 22.
[8] SPE 28-29.
[9] AP en SE 21 de julio de 1983.
[10] SD 4 de noviembre de 1972.
[11] SPE 23-24.
[12] GE 9 de agosto de 1973.
[13] SPE 31.
[14] *Ercilla* (Santiago) 12 de enero de 1966.
[15] DPA 49.
[16] CL 8 de mayo de 1976.
[17] NGM 22.

[18] CL 8 de mayo de 1976; Watrous 15.
[19] RZ 26 de noviembre de 1967; recorte de prensa 1969 (VOC).
[20] GE 21 de agosto de 1969.
[21] DPA 72; info. Gabriel Clausi.
[22] GE 21 de agosto de 1969.
[23] NGM 118; SE 21 de julio de 1983.
[24] DPA 74; SE 21 de julio de 1983.
[25] SPE 39-41.
[26] AP en BG 23 de agosto de 1987.
[27] DPA 80-82.
[28] DPA 83-84; *La Información* (Nueva York) 29 de diciembre de 1932; *La Prensa* (Nueva York) 27 y 29 de diciembre de 1932, y 8 de abril de 1933.
[29] RA 10 de noviembre de 1978.
[30] SE 21 de julio de 1983.
[31] NPR ent. 30 de octubre de 1987.
[32] DPA 87; AP ent. con Tony Staveacre, julio de 1989.
[33] Recorte de prensa (colección Édouard Pécourt).
[34] APHC.
[35] Terig Tucci en NO 1º de agosto de 1947.
[36] DPA 85.
[37] APHC.
[38] SE 21 de julio de 1983.
[39] APHC.
[40] SPE 46.
[41] Growel 49; APHC; CL 14 de diciembre de 1978.
[42] "Carta de Piazzolla a Gardel", CL 14 de diciembre de 1978.
[43] SPE 47.

2 - En el mundo del tango -1937-1944

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Diana Piazzolla, Simón Bajour, Hugo Baralis, Enriqueta Bertolami, Pedro Blumetti, Gabriel "Chula" Clausi, Eugenio Carlos Corsi, Roberto O. Cova, Jorge Göttling, Marcelo Moro, Reynaldo Nichele, Martín Piazzolla, Elva Botto de Sasiain, Víctor Sasson, Héctor Stamponi, Poupée Wolff.

[1] GE 9 de agosto de 1973.
[2] Ent. Roberto O. Cova; ent. Eugenio Carlos Corsi.
[3] SD 4 de noviembre de 1972.
[4] BG 23 de agosto de 1987.
[5] DPA 102-103, con foto.
[6] CL 8 de mayo de 1976.
[7] SPE 51.
[8] DPA 104; ent. Elva Botto de Sasiain; SPE 50; SE 21 de julio de 1983.
[9] DPA 104; NGM 32.
[10] CA 23 de febrero de 1939.
[11] DPA 106; NGM 32.
[12] SE 21 de julio de 1983.
[13] BG 23 de agosto de 1987.
[14] Ent. Elva Botto de Sasiain.
[15] DPA 111.
[16] SPE 51; Gabriel Clausi asegura que se realizó la grabación, aunque no se ha encontrado ninguna edición comercial.
[17] Info. Gabriel Clausi.
[18] NGM 33.
[19] DPA 115.
[20] Ent. Héctor Stamponi.
[21] APHC.
[22] NGM 101.
[23] NGM 45.
[24] *Sintonía* 3 de enero de 1940, con foto.
[25] SPE 53; NGM 46.
[26] DPA 119.
[27] NGM 101; SE 21 de julio de 1983.
[28] AP a DW 20 de febrero de 1941 y 9 de febrero de 1942. Todas las cartas de AP a DW fueron consultadas por cortesía de DW.
[29] RZ 22 de abril de 1964.
[30] Rivero 84.
[31] TA 18 de enero de 1986.
[32] DPA 126-127.

[33] DPA 126-127.
[34] NGM 57.
[35] DPA 142.
[36] DPA 176-177.
[37] APHC.
[38] Giuseppetti 1.
[39] CL 9 de julio de 1992.
[40] CL 3 de julio de 1975.
[41] DPA 147; *Quereme así, piantao, piantao*; película de Eliseo Álvarez, 1997.
[42] SE 21 de julio de 1983.
[43] Perrotti 189.
[44] MAAP 6.

3 - El camino a París - 1944-1955

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Diana Piazzolla, Daniel Piazzolla, Sébastien Authemayou, Yves Baquet, Hugo Baralis, Enriqueta Bertolami, Nelly Sorrentino de Bertolami, Pedro Blumetti, Roberto Capuano, José Carli, Homero Cárpena, Gabriel "Chula" Clausi, Ángel Díaz, Olivia Di Filippo, Leopoldo Federico, Ángel Fiasché, Alberto Fontán Luna, Atilio Fruttero, Héctor Grané, Horacio Mártire, Roberto Pansera, Édouard Pécourt, Rafael Pereyra, Máximo Perrotti, Enrique Roizner, Armando Rolón, Francisco "Kico" Salvo, Martial Solal.

[1] Baralis: MAAP 10 y ent.
[2] MU 2 de septiembre de 1944.
[3] AP a DW 6 y 10 de agosto de 1945.
[4] DPA 175.
[5] Atilio Stampone: MAAP 11.
[6] DPA 151; ent. Ofelia Di Filippo.
[7] NGM 50.
[8] NO 1º de agosto de 1947.
[9] DPA 149.
[10] SPE 68.

[11] DPA 151, 182.
[12] DPA 153.
[13] DPA 149.
[14] SPE 67.
[15] PA 24 de enero de 1982; SE 2 de febrero de 1984.
[16] MU 18 y 25 de enero de 1949.
[17] MU 17 de septiembre de 1949.
[18] Federico: MAAP 12.
[19] BG 23 de agosto de 1987.
[20] APHC.
[21] SE 21 de julio de 1983.
[22] DaP ent. con Tony Staveacre, 31 de enero de 1997.
[23] Info. DW.
[24] DPA 182.
[25] Castro Volpe; AP a DW noviembre de 1952.
[26] Juan José Lertora, carta al director, CL 22 de agosto de 1992.
[27] Ent. Enriqueta Bertolami; info. DW.
[28] Rivero 106.
[29] P. ej., APBR.
[30] Ent. Roberto Capuano.
[31] *Jazz Magazine* (París) enero de 1985.
[32] APHC.
[33] AP a DW, 7 de febrero de 1948.
[34] DPA 154.
[35] SPE 69-70; DPA 158.
[36] Gobello 238-40.
[37] AP a Vicente y Asunta Piazzolla y DaP y DiP 22 de febrero de 1955.
[38] AP a DiP y DaP 16 de 17 de julio de 1976; ent. NPR 18 de abril de 1988.
[39] NGM 57.
[40] P. ej., *France-Soir* (París) 17 de julio de 1976; NPR ent. 18 de abril de 1988.
[41] CV 14 de noviembre de 1979; Rosenstiel 355.
[42] SPE 72-73; CV 14 de noviembre de 1979; ent. NPR 3 de junio de 1988.

[43] DPA 215.
[44] AP a José Gobello 5 de enero de 1955. “Cartas autógrafas”.
[45] BG 23 de agosto de 1987; *Brigite* diciembre de 1980.
[46] MA 15 de junio de 1973; ME 12 de julio de 1992; CV 14 de noviembre
de 1979.
[47] Roma, 7 de marzo de 1955. Bibliothèque Nationale, París: Lettres Auto-graphes, Fonds Nouveau.
[48] RZ 22 de abril de 1962.
[49] APHC.
[50] Lalo Schifrin: MAAP 33.
[51] SPE 74.
[52] “Cartas autógrafas”.
[53] Zalko (1998) 280; *Cantando* 14 de enero de 1958.
[54] 13 de abril de 1955.
[55] CL 9 de julio de 1992; SPE 74.
[56] AP a Vicente y Asunta Piazzolla y DiP y DaP 7 y 22 de febrero de 1955.
[57] HFAP.
[58] AP a Nadia Boulanger, 9 de mayo de 1955: Bibliothèque Nationale, París: Lettres Autographes, Fonds Nouveau.

4 - El Octeto y el jazz-tango - 1955-1960

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Diana Piazzolla, Daniel Piazzolla, Rodolfo Alchourron, Bernardo Altman, Yves Baquet, George Bertolami, José Bragato, Ángel Cárdenas, Juan Carlos Copes, Oscar Del Priore, Leopoldo Federico, Alberto Gerding, Cecilio Madanes, Horacio Malvicino, César “Pipe” Márquez, Horacio Mártire, Eduardo Matrajt, Rodolfo Mederos, María Nieves, Roberto Pansera, Walter Provenzano, Armando Rolón, Alberto Salem, Jorge Sobral, Fernando Suárez Paz.

[1] DPA 175-176; SPE 74-75.
[2] APBR.
[3] DPA 179.

[4] Horacio Malvicino: MAAP 13 y ent.; DPA 178-179.
[5] *De Frente* 10 de octubre de 1955.
[6] Malvicino: MAAP 13.
[7] Malvicino: MAAP 13; Di Palma 14.
[8] DPA 185; ent. NPR 18 de abril de 1988.
[9] Pujol 191-194.
[10] OLR 27.
[11] NO 25 de agosto de 1955.
[12] NGM 61.
[13] APHC.
[14] DPA 186.
[15] SPE 129-130.
[16] Leopoldo Federico: MAAP 12.
[17] *Quereme así, piantao, piantao*; película de Eliseo Álvarez, 1997.
[18] Canaro 519-523.
[19] APHC.
[20] "La música en el cine", *La Revista de Mar del Plata* (Mar del Plata) mayo de 1958.
[21] DPA 186; ent. NPR 18 de abril de 1988.
[22] APHC; DPA 185-86.
[23] *Cantando* 5 de diciembre de 1957.
[24] DE 3 de febrero de 1958.
[25] AP a DW 6 de febrero de 1958.
[26] AP a DW 9 de febrero de 1958 (datada por error en enero).
[27] AP a DW 9 de febrero de 1958.
[28] NGM 62.
[29] AP a DW 19 de febrero de 1958.
[30] AP a DW 4 de abril de 1958.
[31] AP a DW 11 de abril de 1958.
[32] AP a DW 28 de abril y 2 de mayo de 1958.
[33] PR 29 de abril de 1958.
[34] AP a DW 5, 23 y 25 de marzo de 1958.
[35] AP a DW 19 de abril de 1958.
[36] AP a DW 19 de marzo y 2 de abril de 1958.
[37] AP a DW 13 de marzo y 3 de abril de 1958.

[38] DPA 186.
[39] 23 de marzo de 1959.
[40] RZ 22 de abril de 1962.
[41] DPA 191.
[42] NGM 95-96; Gómez (1995) 287-88 y ent.
[43] DPA 187.
[44] CL 14 de junio de 1959.
[45] Véase Roberts, caps. 4-6.
[46] NG 20 de abril de 1961.
[47] CL 14 de junio de 1959.
[48] GE 25 de mayo de 1972; *Expreso Imaginario* enero de 1977.
[49] AP a DW 8, 11 y 12 de enero de 1959.
[50] AP a Yves Baquet, 26 de enero de 1959. Cortesía de M. Baquet.
[51] *Billboard* (Nueva York), 14 de junio de 1986.
[52] Juan Carlos Copes: MAAP 18, y ent.
[53] AP a DW 24 y 26 de septiembre y 5 de octubre de 1959.
[54] AP a DW 8 de octubre de 1959.
[55] DW a Emilio Wolff 28 de abril de 1960.
[56] SPE 78.
[57] SO 15 de julio de 1983; info. (certificado de defunción) Omar Bertolami.
[58] Juan Carlos Copes: MAAP 18 y ent.
[59] Info. DW.
[60] DPA 187; info. DW y Poupée Wolff.
[61] APHC.
[62] NGM 70.
[63] DW a Emilio y Lola Wolff 21 de marzo de 1960.
[64] *Información*, 12 de julio de 1960; RA 12 de agosto de 1960; *Cantando*, 2 de agosto de 1960.
[65] RZ 11 de julio de 1960; RA 12 de agosto de 1960; NO 24 de noviembre de 1960.
[66] RA 12 de agosto de 1960; DE 12 de julio de 1960.

5 - Líder de la vanguardia - 1960-1967

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Diana Piazzolla, Daniel

Piazzolla, Rodolfo Alchourron, Mario Antelo, doctor Marcos M. Asensio, Simón Bajour, Hugo Baralis, Jorge Barone, Enriqueta Bertolami, Nelly Sorrentino de Bertolami, José Bragato, Gary Burton, Jorge Calandrelli, Roberto Capuano, José Carli, Oscar Castro-Neves, Juan Carlos Cirigliano, Félix Della Paolera, Héctor De Rosas, Oscar Del Priore, Edmundo Eichelbaum, León Jacobson, Eduardo Lagos, Oscar López Ruiz, Nicolás "Pipo" Mancera, Egle Martin, Horacio Mártire, Liebe Mártire, Eduardo Matrajt, Rodolfo Mederos, Sergio Mihanovich, Ben Molar, Édouard Pécourt, Máximo Perrotti, Alberto Salem, Víctor Sasson, Miguel Selinger, Jorge Sobral, Martial Solal, Atilio Stampone, Jorge Strada, Atilio Talín, Corradino Tenaglia, Nelly Vázquez, Roberto Yanés, Poupée Wolff.

[1] CL 12 de agosto de 1984.
[2] Azzi (1991) 28.
[3] RZ 19 de abril de 1962.
[4] OLR 93.
[5] CL 19 de abril de 1961; MU 1º de diciembre de 1961.
[6] NG 20 de abril de 1961; GE 14 de diciembre de 1967.
[7] NG 23 de enero de 1961; CL 21 de marzo y 14 de abril de 1961.
[8] RZ 22 de octubre de 1961.
[9] Recorte de prensa 1962 (VOC).
[10] NGM 69.
[11] NGM 69.
[12] OLR 32.
[13] Gorin (1998) 199.
[14] NGM 161.
[15] DE 3 de diciembre de 1961.
[16] OLR 69-71.
[17] CL 19 de abril de 1962.
[18] OLR 132-135; DPA 208.
[19] Ent. Oscar Del Priore.
[20] RZ 9 de agosto de 1964.
[21] LN recorte de prensa sin fecha 1983; PR 10 de agosto de 1963, RZ 10 de agosto de 1963, LN 9 de septiembre de 1963.

[22] CL 27 de diciembre de 1962 y 29 de julio de 1964.
[23] NGM 124.
[24] OLR 35-38, 41-42, 49-50, 81-83.
[25] Héctor De Rosas: MAAP.
[26] MA 22 de septiembre de 1961.
[27] OLR 84-85.
[28] OLR 42-43; NGM 124.
[29] NYT 27 de mayo de 1965.
[30] OLR 75-78.
[31] SPE 85.
[32] OLR 118-120.
[33] LN 7 de agosto de 1965.
[34] Vázquez 254.
[35] Teitelboim 201.
[36] Ent. Eduardo Bergara Leumann; Barone 65. *Tanguera* 1963 (VOC).
[37] Info. DW.
[38] RZ 22 de abril de 1962, 9 de agosto de 1964.
[39] *Ercilla* (Santiago) 12 de enero de 1966.
[40] *Flash* 14 de febrero de 1984.
[41] Ent. Dr. Marcos M. Asensio.
[42] *Tiempo Cotidiano* (Córdoba) 20 de mayo de 1979.
[43] GE 23 de febrero de 1967.
[44] DaP: MAAP 35.
[45] GE 27 de enero de 1974.
[46] OLR 230-232.
[47] LN 24 de febrero de 1967.
[48] Recorte de prensa 1969 (VOC).
[49] APBR.
[50] *Historia del tango* XVI, 3082.
[51] MU 7 de diciembre de 1961.
[52] SG 8 de mayo de 1970.
[53] *Sección Áurea* marzo de 1995.
[54] LN 26 de febrero de 1971.
[55] MU 13 de marzo de 1966.
[56] PR 7 de agosto de 1967.

[57] Neustadt 106.
[58] Recorte de prensa octubre de 1967 (VOC).
[59] CL 29 de octubre de 1967; PR 1º de diciembre de 1967; *Gaceta de la Tarde* (La Plata) 23 de diciembre de 1967.
[60] CN 18 de enero de 1968.

6 - Piazzolla-Ferrer-Baltar - 1967-1971

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Daniel Piazzolla, Diana Piazzolla, Laura Escalada Piazzolla, Rodolfo Alchourron, Oscar Araiz, Amelita Baltar, Santo Biasatti, Oscar Castro-Neves, Juan Carlos Cirigliano, José "Pepe" Corriale, Héctor De Rosas, Alicia Farace, Horacio Ferrer, Jorge "Fino" Figueredo, Albino Gómez, Gustavo Kerestezachi, Eduardo Lagos, Carlos Alberto "Pocho" Lapouble, Raúl Lavié, José Domingo Ledda, Egle Martin, Carlos Páez Vilaró, Néstor Panik, Lino Patalano, Alfredo Radoszynski, Hermenegildo Sábat, Arturo Schneider, Miguel Selinger, Oscar Emilio "Cacho" Tirao, Pablo Zinger.

[1] HFAP.
[2] João Carlos Pecci, *Vinícius sem ponto final* (San Pablo, 1994) 367.
[3] CN 18 de enero de 1968.
[4] *La Tribuna* (Rosario) 5 de abril de 1968.
[5] GE 23 de mayo de 1968.
[6] Cortesía de Egle Martin.
[7] Amelita Baltar en *El Tribuno* (Salta) 28 de julio de 1968.
[8] Neustadt 119-120.
[9] Comentarios de: LN 10 de mayo de 1968; PR 10 de mayo de 1968; *Primera Plana* 14 de mayo de 1968.
[10] GE 25 de julio de 1968.
[11] Ent. Pepe Corriale.
[12] APBR.
[13] Ent. Alfredo Radoszynski.
[14] VI 5 de julio de 1968.
[15] DPA 197.
[16] SPE 113.

[17] Ent. LEP.
[18] SPE 117; GE 26 de diciembre de 1968.
[19] HFAP.
[20] Páez Vilaró 199-202.
[21] Páez Vilaró 203.
[22] Pujol 202.
[23] Gorin (1998) 200.
[24] Azzi (1995) 158.
[25] Ferrer (1977) 225.
[26] HFAP.
[27] CL 16 de noviembre de 1969.
[28] NGM 151.
[29] *Análisis* 25 de noviembre/1º de diciembre de 1969.
[30] CL 13 de noviembre de 1969.
[31] *La Nueva Provincia* (Bahía Blanca) 25 de marzo de 1970.
[32] APHC.
[33] SDI 22 de junio de 1970.
[34] ME 12 de julio de 1992.
[35] NGM 161-62.
[36] Longoni y Vechiarelli 139-141.
[37] SE 21 de julio de 1983.
[38] AN 27 de enero de 1970.
[39] *Anahí*, 13 de febrero de 1970.
[40] SG 8 de mayo de 1970.
[41] AP a DW 10 de febrero de 1970.
[42] AN 5 de mayo de 1970.
[43] Recorte de prensa 1969 (VOC).
[44] *Para Ti* 23 de diciembre de 1968; Baltar: MAAP 25.
[45] GE 23 de abril de 1970.
[46] SG 9 de enero de 1970; AN 13 de enero de 1970.
[47] Growel 50; CL 13 de agosto de 1970.
[48] PR 26 de diciembre de 1970.
[49] CR 5 de septiembre de 1970.
[50] CR 11 de septiembre de 1970.
[51] LN 1º de noviembre de 1970.

[52] AN 9 de febrero de 1971.

7 - El Noneto y ataque al corazón - 1971-1974

Entrevistas y declaraciones: Daniel Piazzolla, Laura Escalada Piazzolla, Antonio Agri, Mario Antelo, Amelita Baltar, Hugo Baralis, Tomás Barna, Oscar Cataldi, Oscar Del Priore, Federico Erhart del Campo, Pierre Fatosme, Georges Moustaki, Eric Nepomuceno, Carlos Páez Vilaró, Aldo Pagani, Hermeto Pascoal, Édouard Pécourt, José Pons, Alejandro Szterenfeld.

[1] Recorte de prensa 1971 (VOC).
[2] HFAP; CR 28 de febrero de 1971.
[3] RA 25 de febrero de 1972; véase también SD 27 de marzo/2 de abril de 1972.
[4] OP 10 de junio de 1971.
[5] *La Gaceta* 16 de abril de 1971.
[6] Info. RAI.
[7] RZ 26 de agosto de 1971.
[8] CN 12 de octubre de 1971.
[9] RZ 29 de octubre de 1971; LN 10 de noviembre de 1971.
[10] José Bragato: MAAP 32.
[11] Ent. LEP.
[12] NGM 70.
[13] Gorin (1998) 202.
[14] *El Meridiano* (Caracas) 6 de febrero de 1972.
[15] CR 10 de febrero de 1972; RA 25 de febrero de 1972; CL 7 de febrero de 1972.
[16] RA 25 de febrero de 1972; GE 25 de mayo de 1972.
[17] GE 23 de marzo de 1972.
[18] Ent. DaP.
[19] OLR 158-63.
[20] Corriale: MAAP 32.
[21] JB 29 de abril de 1972; *O Día* (Río de Janeiro) 8 de mayo de 1972.
[22] OLR 121-22; GE 25 de mayo de 1972.
[23] *Folha de São Paulo* 4 de mayo de 1972; OLR 122-123; GE 25 de

mayo de 1972.
[24] OLR 124-125.
[25] *Jornal da Tarde* (San Pablo) 4 de mayo de 1972; OLR 126-27.
[26] Gorin (1998) 188-189.
[27] LN 11 de junio de 1998.
[28] CL 22 de agosto de 1972, 1º de abril de 1973, 16 de abril de 1973.
[29] OP 26 de agosto de 1972.
[30] OP 24 de octubre de 1972; SD 15 de octubre de 1972; RA 20 de octubre de 1972; SDI 9 de octubre de 1972.
[31] CR 5 de octubre de 1972.
[32] CL 15 de octubre de 1972.
[33] OP 24 de octubre de 1972.
[34] Humphrey Carpenter, *Benjamin Britten. A Biography* (Nueva York, 1993) 160-161.
[35] CR 8 de abril de 1973.
[36] *Última Hora* (Montevideo) 14 de junio de 1973; MA 15 de junio de 1973; *El Economista* 5 de octubre de 1973.
[37] CC 23 de agosto de 1973.
[38] CC 28 de julio de 1973.
[39] GL 25 de agosto de 1973; GE 27 de enero de 1974.
[40] GE 9 de agosto de 1973.
[41] GE 9 de agosto de 1973.
[42] Recorte de prensa SI 1976 (VOC).
[43] DPA 199.
[44] GE 17 de enero de 1974.
[45] GE 27 de enero de 1974.
[46] GE 12 de junio de 1975.
[47] RA 22 de marzo de 1974.

8 - El hombre

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Daniel Piazzolla, Diana Piazzolla, Laura Escalada Piazzolla, Antonio Agri, Mario Antelo, Dr. Marcos M. Asensio,

Eladia Blázquez, Gary Burton, Vera Brandes, Emmanuel Chamboredon, Ana Corbo y Federico Fernández, Mario Corcuera

Ibáñez, Saúl Cosentino, Edmundo Eichelbaum, Félix e Irma Estrada, Horacio Ferrer, Amílcar "Quito" González Azcona, Natalio Gorin, Gustavo Kerestezachi, Mónica Cosachov, León Jacobson, Marta Lambertini, Raúl Lavié, Oscar López Ruiz, Horacio Mártire, Juan B. P. Mastropasqua, Gianni Mestichelli, Lydé Mirelmann, Bernardo Neustadt, Víctor Oliveros, Aldo Pagani, Jesús Hipólito "El Tuco" Paz, Máximo Perrotti, Enrique Roizner, Armando Rolón, Hermenegildo Sábat, Francisco "Kico" Salvo, Marta Saúl, Atilio Talín, Juan Trigueros, Pablo Ziegler.

1 SE 21 de julio de 1983.
2 Gorin (1998) 204.
3 Perrotti 190.
4 OLR 203.
5 Atilio Stampone: MAAP 11.
6 Watrous 15.
7 *Flash* 12 de abril de 1988.
8 SPE 90.
9 CC 26 de abril de 1976.
10 SPE 90.
11 AN 10 de febrero de 1970.
12 *Así* en *Crónica* 21 de diciembre de 1980.
13 AP en MAAP 4.
14 VE 30 de abril de 1986.
15 NGM 164-165.
16 OLR 251.
17 RZ 9 de agosto de 1964.
18 Atilio Talín: MAAP 33.
19 Ent. Ana Corbo-Federico Fernández.
20 SO 15 de julio de 1983.
21 SO 15 de julio de 1983; SPE 131; SE 21 de julio de 1983.
22 SPE 130.
23 HFAP.
24 OLR 244.
25 OLR 114-116.

[26] GU 3 de noviembre de 1967.
[27] *Los Grandes del Tango*, diciembre de 1990, 33.
[28] Héctor De Rosas: MAAP 24.
[29] SPE 121-22.
[30] CN 12 de octubre de1971.
[31] DPA 222.
[32] Víctor Oliveros: MAAP 26.

9 - El músico

Entrevistas y declaraciones: Dedé Wolff, Daniel Piazzolla, Diana Piazzolla, Laura Escalada Piazzolla, Rodolfo Alchourron, Hugo Baralis, Raúl Barboza, Vera Brandes, Gary Burton, Héctor Console, Pepe Corriale, Oscar Del Priore, Edmundo Eichelbaum, Pierre Fatosme, Gerardo Gandini, Amílcar "Quito" González Azcona, Maximiliano Guerra, León Jacobson, Mónica Cosachov, Francisco Kröpfl, Marta Lambertini, Carlos Alberto "Pocho" Lapouble, Oscar López Ruiz, Yo-Yo Ma, Horacio Malvicino, Egle Martin, Carlos S. Menem, Gianni Mestichelli, Carlos Nozzi, Héctor Olivera, Aldo Pagani, Ricardo Romualdi y Fabio Fabiani, Lalo Schifrin, Atilio Stampone, Atilio Talín, Oscar Emilio "Cacho" Tirao, Dr. Ignacio J. F. Uriburu, Pablo Ziegler.

[1] ME 12 de julio de 1992.
[2] Perrotti 191.
[3] Neustadt 119.
[4] SD 22 de diciembre de 1982.
[5] DPA 218-219.
[6] SO 15 de julio de 1983.
[7] LN 12 de julio de 1992.
[8] SPE 99-100.
[9] NGM 37.
[10] OLR 215-17.
[11] CL 12 de agosto de 1984.
[12] OLR 19.
[13] RZ 9 de agosto de 1964.
[14] Info. LEP.

[15] ME 12 de julio de 1992.
[16] CL 12 de agosto de 1984.
[17] GE 25 de agosto de 1966.
[18] *Jazz Hot* (París) abril de 1975.
[19] *Billboard* (Nueva York) 14 de junio de 1986; Watrous 16.
[20] NGM 141-143.
[21] *Los Angeles Times* 16 de mayo de 1989.
[22] WP 3 de mayo de 1981.
[23] *Chicago Tribune* 20 de junio de 1988; *Uusi Suomi* (Finlandia), 14 de junio de 1990; la traducción fue cortesía del embajador Hugo Urtubey.
[24] *Club de Tango* mayo-junio de 1995.
[25] *Keyboard (*Cupertino, CA) de octubre de 1987.
[26] Esta hermosa descripción es de Paul Badde, y fue traducida por Eugene
Seidel. Comentarios del disco, *Astor Piazzolla y su Quinteto Tango Nuevo. Tristezas de un Doble A,* Messidor CD 15970-2.
[27] DPA 149-50.
[28] *Down Beat* (Elmhirst, IL) 21 de octubre de 1976.
[29] Ent. Dr. Ignacio J. F. Uriburu.
[30] GE 12 de junio de 1975.
[31] CL 20 de junio de 1982.
[32] AP a DaP, 13 de junio de 1974.
[33] Ent. Carlos Nozzi.
[34] OLR 210.
[35] OLR 221-22.
[36] *Jazz Hot* (París) abril de 1975; véase también APHC.
[37] MO 1º de diciembre de 1987.
[38] SPE 106.
[39] *Los Angeles Times* 16 de mayo de 1989. El *Oxford English Dictionary* dice que el verbo "*to rotten*", empleado por Piazzolla, es "muy poco frecuente".
[40] SPE 96-98.
[41] NGM 83; SD 7 de noviembre de 1975.
[42] *El Diario* (Paraná) 30 de diciembre de 1968; SE 29 de diciembre de 1983; *La Maga*, de julio de 1996; SO 15 de julio de 1983.

[43] NGM 79.
[44] Kuri 93-107.
[45] CN 31 de diciembre de 1969/6 de enero de 1970.
[46] Ferrer (1996) 147-167.

10 - Todos los caminos conducen a Roma - 1974-1975

Entrevistas y declaraciones: Daniel Piazzolla, Antonio Agri, Amelita Baltar, Mario Benzecry, Eduardo Bergara Leumann, Piergiuseppe Caporale, Adalberto Cevasco, Juan Carlos Cirigliano, Natalio Etchegaray, Aurora Nátola Ginastera, José Gobello, Amílcar "Quito" González Azcona, Tonino

Guerra, Frank Luther, Horacio Malvicino, Franca Mulligan, Aldo Pagani, Ángela Pagani, Pierre Philippe, Tullio De Piscopo, Alfredo Radoszynski, Enrique Roizner, Atilio Talín, José Ángel Trelles, Juan Trigueros, Jorge Vimo.

[1] OLR 167.
[2] *Audio* de marzo de 1974.
[3] AP a DaP 31 de marzo de 1974. Todas las cartas de AP a DaP fueron consultadas por cortesía de DaP.
[4] SD 23 de septiembre de 1974.
[5] APHC.
[6] *Playboy* marzo de 1976.
[7] NGM 38.
[8] AP a DaP 11, 13 y 28 de mayo de 1974.
[9] AN 21 de mayo de 1974.
[10] AP a DaP 11 de mayo de 1974.
[11] AP a DaP 8 de agosto de 1974.
[12] JB 3 de septiembre1974; CR 18 de septiembre de 1974.
[13] Hodel 6.
[14] JB 3 de septiembre de 1974.
[15] SD, 23 de septiembre de 1974.
[16] RA 14 de julio de 1978; foto en GE 5 de diciembre de 1974.
[17] Comentarios de la funda del disco, LP Trova DA-5000.
[18] *Jazz Hot* (París) abril de 1975.

[19] OP 19 de agosto de 1975.
[20] Cook y Morton 947-948.
[21] *Jazz Hot* (París) de abril de 1975.
[22] FI 26 de octubre de 1974; MO 23 de octubre de 1974.
[23] SDI 4 de noviembre de 1974.
[24] OLR 244-246. RA 6 de diciembre de 1974.
[25] Recorte de prensa italiano (VOC).
[26] GE 5 de diciembre de 1974.
[27] RA 6 de diciembre de 1974.
[28] CL 7 de diciembre de 1974; AN 10 de diciembre de 1974.
[29] *Historia del tango*, XVI, 3097.
[30] AP a Jorge Vimo 11 de febrero de 1975.
[31] CL 3 de julio de 1975.
[32] AP a DaP 31 de marzo de 1975.
[33] *Jazz Magazine* de enero de 1985.
[34] Giron 8.
[35] AP a DaP 2 de mayo de 1975.
[36] AP a DaP 2 de mayo de 1975.
[37] FI 30 de abril de 1975.
[38] 26 de abril de 1975.
[39] RA 16 de mayo de 1975.
[40] Carlo Corpolongo a AP 19 de mayo de 1975 (VOC).
[419] AP a DaP 1º de junio de 1975.
[42] AP a DaP 2 de mayo de 1975.
[43] Ent. Frank Luther.
[44] AP a DaP 19 de mayo de 1975.
[45] RA 6 de junio de 1975.
[46] GE 12 de junio de 1975.
[47] AP a DaP 1, 12 y 24 de junio de 1975.
[48] Info. DaP.
[49] Gorin (1998) 177-178.
[50] AN 9 de noviembre de 1976.
[51] APHC.
[52] AP a DaP 19 de mayo de 1975; AP a DW 9 de julio de 1975.
[53] AP a DaP, 2 de mayo y 12 de junio de 1975.

[54] AP a Gorin 7 de agosto de 1975: NGM 89.
[55] CC 20 de septiembre de 1975.
[56] Armelle Oberlin (secretaria de Jeanne Moreau) a MSA 29 de septiembre de 1997 (fax).
[57] NGM 92.
[58] AP a DaP 12 de junio de 1975.
[59] DaP: MAAP 34.
[60] RA 19 de septiembre de 1975.
[61] AN 28 de noviembre de 1975.
[62] AP a DaP 26 de junio de 1975.
[63] Recorte de *Actualidad*, 1975 (VOC).
[64] AN 28 de octubre de 1975.
[65] CA 2 de febrero de 1976.
[66] SD 21 de noviembre de 1975.
[67] *La Capital* (Santa Rosa) 29 de noviembre de 1975.
[68] *Historia del tango*, XVI, 2981-2982.
[69] AN 13 de enero de 1976.
[70] UH 21 de diciembre de 1975.
[71] CC 26 de abril de 1976.

11 - "Un Piazzolla eléctrico" - 1975-1977

Entrevistas y declaraciones: Laura Escalada Piazzolla, Diana Piazzolla, Daniel Piazzolla, Dr. Marcos M. Asensio, Yves Baquet, Gary Burton, Osvaldo Caló, Oscar Cataldi, Pérez Celis, Adalberto Cevasco, Mario Corcuera Ibáñez, Juan Carlos Cirigliano, Edmundo Eichelbaum, Luis Alberto "Chachi" Ferreyra, Richard Galliano, Amílcar "Quito" González Azcona, Natalio Gorin, Kado Kostzer, Jorge Lavelli, Julio Le Parc, Oscar López Ruiz, Lydé Mirelmann, Eva Moccia, Georges Moustaki, Víctor Oliveros, Édouard Pécourt, Máximo Perrotti, Pierre Philippe, José Pons, Marta Saúl, Arturo Schneider, Miguel Selinger, Didier Servant, Ettore Stratta, Atilio Talín, José Ángel Trelles, Juan Trigueros, Pablo Ziegler, Alex Zuker.

[1] CC 20 de septiembre de 1975; UH 21 de septiembre de 1975; CL 25 de septiembre de 1975.

[2] AP a DaP 25 de febrero de 1975.
[3] AP a Gorin 21 de julio de 1975: NGM 111.
[4] DPA 206.
[5] RA 19 de marzo de 1976; recorte de *SI*, comienzos de 1976 (VOC). El tango "Sólo se quiere una vez", de Claudio Frollo y Carlos V. G. Flores, fue grabado por Gardel en marzo de 1930.
[6] AP a DW 7 de febrero de 1975.
[7] DPA 206-207.
[8] Info. Pepe Wolf.
[9] GE 17 de junio de 1976.
[10] AP a DaP (sin fecha) 1976.
[11] RA 17 de diciembre de 1976; GE 13 de enero de 1977.
[12] SE 21 de julio de 1983; TC 13 de julio de 1992.
[13] *Vosotras* 18 de diciembre de 1980.
[14] SE 21 de julio de 1983; CL 12 de agosto de 1984.
[15] AP a DaP, 6 de julio y 7 de agosto de 1977.
[16] DP 25 de marzo de 1984.
[17] TA 3 de febrero de 1985.
[18] DaP: MAAP 35.
[19] CC 15 de marzo de 1976.
[20] NYT 23 de mayo de 1976.
[21] *Down Beat* (Elmhirst, IL), 21 de octubre de 1976.
[22] VA 2 de junio de 1976.
[23] Annik Kerlirzin (secretaria de Alain Delon) a MSA 18 de mayo de 1998 (fax).
[24] NGM 91.
[25] CL 26 de septiembre de 1976.
[26] AP a DaP (sin fecha), verano de 1976.
[27] TA 28 de enero de 1984.
[28] Info. José Pons y LEP.
[29] RA 10 de septiembre de 1976.
[30] JB 12 de noviembre de 1976.
[31] *Panorama* febrero de 1977.
[32] DaP: MAAP 35.
[33] CL 16 de diciembre de 1976; OP 18 de diciembre de 1976.

[34] Gorin (1998) 181.
[35] *Vosotras* 30 de diciembre de 1976.
[36] Folleto publicitario de Fatosme (VOC).
[37] AP a DaP 30 de diciembre de 1976 y 18 de enero de 1977.
[38] Horacio Malvicino: MAAP 36.
[39] *Le Matin de Paris* 19 de marzo de 1977.
[40] *Quotidien de Paris* 25 de marzo de 1977; EX 28 de marzo/4 de abril de 1977.
[41] DPA 205-206.
[42] DaP: MAAP 35.
[43] CLR 29 de octubre de 1978.
[44] *Cooperativa Latinoamericana* octubre de 1969.
[45] RZ 8 de abril de 1986.
[46] *La Gaceta* (Tucumán) 25 de julio de 1978.
[47] Staveacre 27.

12 - Atlántico Norte, Atlántico Sur - 1977-1981

Entrevistas y declaraciones: Laura Escalada Piazzolla, Daniel Piazzolla, Diana Piazzolla, Antonio Agri, Mario Antelo, René Aure, Daniel Barenboim, Santo Biasatti, Norberto Capelli, Pérez Celis, Héctor Console, Mónica Cosachov, Pierre Fatosme, Horacio Ferrer, Alberto Fontán Luna, José Gobello, Albino Gómez, Jairo (Mario Rubén González), Rubén Juárez, Rubén Kanalenstein, Oscar López Ruiz, Horacio Malvicino, Olivier Manoury, Osvaldo Papaleo, Pierre Philippe, Humberto Pinheiro, Manuel Antonio Rego, Guillermo Scarabino, Silvio Soldán, Fernando Suárez Paz, Atilio Talín, Fernando Tesouro, Vladimir Vassiliev, Pablo Ziegler, Pablo Zinger.

[1] AP a DaP 17 de junio de 1977.
[2] SD 27 de octubre de 1977.
[3] AP a Juan Trigueros 7 de agosto de 1977.
[4] AP a DaP 5 de septiembre de 1977.
[5] AP a DaP 13 de octubre de 1977.
[6] APHC.
[7] Atilio Stampone: MAAP 11.

[8] *El Andino* (Mendoza) 3 de abril de 1979; *El Territorio* (Resistencia) 7 de abril de 1979; SE 19 de septiembre de 1979.
[9] NGM 164.
[10] *Para Ti* 3 de julio de 1978.
[11] VE 30 de abril de 1986.
[12] OLR 233-37.
[13] LN 30 de marzo de 1978.
[14] CLR 30 de julio de 1978.
[15] AP a DaP 19 de enero de 1978 (con fecha equivocada 1977).
[16] APBR.
[17] *Periscopio* septiembre de 1978.
[18] CL 12 de julio de 1992.
[19] Fernando Suárez Paz: MAAP 38.
[20] LN 24 de junio de 1998.
[21] LN 18 de diciembre de 1981.
[22] OP 14 de mayo de 1978; PR 20 de mayo de 1978.
[23] APBR.
[24] *Última Hora* (San Pablo) 13 de septiembre de 1978; OLR 128-29; CL 16 de septiembre de 1978.
[25] *Así en Crónica* 30 de septiembre de 1979.
[26] SE 19 de septiembre de 1979.
[27] RA 20 de octubre de 1978.
[28] APBR.
[29] AN 13 de febrero de 1979.
[30] GE 22 de marzo y 5 de abril de 1978.
[31] SE 20 de junio de 1979.
[32] CV 18 de julio de 1979.
[33] SE 19 de septiembre de 1979.
[34] DPA 212.
[35] Nota de Alexia Aguirre de Lima en César A. Luongo, “Piazzolla Film Compilation”: http://www.piazzolla.org/works/astfilm.html.
[36] CL 12 de julio de 1979; LN 14 de octubre de 1979.
[37] CL 13 de diciembre de 1979.
[38] LN 16 de diciembre de 1979.
[39] *Down Beat* (Elmhirst, IL) septiembre de 1988.

40 GE 31 de enero de 1980.
41 GE 6 de marzo de 1980; LN 13 de marzo de 1980.
42 CN 15 de marzo de 1980; *T.V. Guía*, 16 de abril de 1980.
43 GE 6 de marzo de 1980; *Brigite* diciembre de 1980.
44 CL 10 de abril de 1980.
45 APHC.
46 Ent. Osvaldo Papaleo.
47 OLR 222-223.
48 OLR 241-243.
49 Fernando Suárez Paz: MAAP 38.
50 MO 25 de octubre de 1980; FI 27 de octubre de 1980.
51 *Bonner Rundschau* (Bonn) 19/20 de noviembre de 1980; *General Anzeiger* (Bonn) 20 de noviembre de 1980.
52 LN 2 de diciembre de 1980.
53 *Precisiones*, sin fecha.
54 CL 1º de diciembre de 1980.
55 CR 11 de junio de 1981.
56 AP60.
57 AP a DaP 25 de junio de 1981.
58 WP 11 de mayo de 1981.
59 AP a Scarabino 15 de junio de 1981.
60 *T. V. Semanal* 18 de julio de 1981.
61 CL 16 de septiembre de 1981.
62 Ent. Daniel Barenboim.
63 NYT 11 y 13 de octubre de 1981.
64 RZ 24 de noviembre de 1981.
65 CL 22 de noviembre de 1981.
66 LN 23 de diciembre de 1981.
67 *Revista 10* 15 de diciembre de 1981.

13 - Tiburones y conciertos - 1981-1985

Entrevistas y declaraciones: Laura Escalada Piazzolla, Daniel Piazzolla, Dr. Marcos M. Asensio, Sergio y Odair Assad, René Aure, Nelly Sorrentino de Bertolami, Eladia Blázquez, José Bragato, Ana Corbo y Federico Fernández,

Mario Corcuera Ibáñez, Filippo Crivelli, Ofelia Di Filippo, Plácido Domingo, Edmundo Eichelbaum, Alicia Farace, Jorge Göttling, Maximiliano Guerra, Raúl Lavié, Oscar López Ruiz, Yo-Yo Ma, Nicolás "Pipo" Mancera, Juan B. P. Mastropasqua, Susana Mendelievich, Milva, Lydé Mirelmann, Marcelo Nisinman, Víctor Oliveros, Carlos Páez Vilaró, Roberto Pansera, Pierre Philippe, Argentina Manetti de Provenzano, Daniel Rabinovich, Alfredo Radoszynski, Dante A. Rinaldi, Francisco "Kico" Salvo, Eric Salzman, Fernando Tesouro, Oscar Emilio "Cacho" Tirao, Nicholas Tozer, Marta Saúl, Atilio Talín, Dr. Ignacio J. F. Uriburu, Pablo Ziegler.

1 SD 4 de diciembre de 1986.
2 AP a DaP 22 de junio de 1986.
3 PD 18 de enero de 1992.
4 SO 15 de julio de 1983.
5 DPA 221.
6 José Bragato: MAAP 33.
7 *La Gaceta* (Tucumán) 8 de diciembre de 1981.
8 APMR.
9 Burns 87.
10 NGM 163.
11 Longoni y Vechiarelli 198.
12 OLR 164-188, sobre el cual se basan estos párrafos.
13 CS 24 de julio de 1982.
14 TA 2 de enero de 1983.
15 *Los Andes* (Mendoza) 19 de julio de 1982.
16 RZ 23 de agosto de 1982.
17 Informe en *The San Juan Star-Portfolio* 10 de octubre de 1982.
18 CR 26 de diciembre de 1982.
19 24 de noviembre de 1982.
20 CL 5 de diciembre de 1982.
21 TA 2 de enero de 1983.
22 RA2 17 de diciembre de 1982.
23 SD 4 de noviembre de 1972.
24 *El Atlántico* (Mar del Plata) 2 de enero de 1983.

[25] AP a Egnio Bertolami 4 de enero de 1983.
[26] Informes en CV 14 de junio de 1983; LN 13 de junio de 1983; CV 14 de junio de 1983; CR 12 de junio de 1983; *Revista 10* 15 de junio de 1983.
[27] SO 15 de julio de 1983.
[28] OLR 129-130.
[29] OLR 246-49.
[30] SE 29 de diciembre de 1983.
[31] TA 28 de enero de 1984.
[32] SE 2 de febrero de 1984.
[33] Gorin (1995) 207.
[34] DPA 213.
[35] RZ 29 de abril de 1985.
[36] CL 13 de abril de 1984.
[37] Ent. Fernando Suárez Paz.
[38] CL 12 de agosto de 1984; DP 11 de julio de 1984; CL 15 de julio de 1984.
[39] CL 15 de junio de 1984; ME 16 de junio de 1984.
[40] *Ovation* (Nueva York) junio de 1986.
[41] Gorin (1995) 201.
[42] EX 21-27 de septiembre de 1984; FI 9 y 22 de septiembre de 1984.
[43] CS 6 de abril de 1985.
[44] CL 1º y 2 de diciembre de 1984.
[45] CL 28 de marzo de 1985.
[46] RE 14/15 de abril de 1985.
[47] LN 8 de junio de 1985; CL 8 de junio de 1985.
[48] *Guardian News Service* julio de 1992; John Gavall, "Ginastera y Piazzolla. Part 2", *Classical Guitar* (Londres) diciembre de 1985.
[49] LN 20 de septiembre de 1987.
[50] RZ 27 de noviembre de 1985.
[51] LN 1-3 de diciembre de 1985.
[52] CL 3 de abril de 1986; TA 18 de enero de 1986.
[53] FI 6 de noviembre de 1985; VA 4 de septiembre de 1985.

14 - Trotamundos con bandoneón - 1985-1988

Entrevistas y declaraciones: Laura Escalada Piazzolla, Diana Piazzolla, Dedé Wolff, Rodolfo Alchourron, Mario Antelo, Alfredo Arias, Dr. Marcos M. Asensio, Simón Bajour, Raúl Barboza, Carter Brey, Gary Burton, Pérez Celis, Héctor Console, Graciela Daniele, Ofelia Di Filippo, Al Di Meola, Paquito D'Rivera, Hayri Erenli, Leopoldo Federico, Dr. Dardo Fernández Aramburu, Kip Hanrahan, David Harrington, Robert Hurwitz, Kado Kostzer, Dr. Eduardo Lagos, Raúl Lavié, Dr. Ramón C. Leiguarda, Horacio Malvicino, Marilú Marini, Franca Mulligan, Eric Nepomuceno, Marcelo Nisinman, Víctor Oliveros, Carlos Páez Vilaró, Pierre Philippe, Daniel Rabinovich,

Sergio Renán, Hermenegildo Sábat, Horacio Salgán, Eric Salzman, Marco de Santi, Ricardo Saúl, Lalo Schifrin, Claudio Segovia, Didier Servant, Fernando Suárez Paz, Atilio Talín, Sarah Vardigans, Pablo Ziegler, Pablo Zinger.

[1] VE 24 de abril de 1986.
[2] Ent. Eric Nepomuceno.
[3] VE 30 de abril de 1986.
[4] NYT 25 de mayo de 1986.
[5] Watrous 15.
[6] *Keyboard* (Cupertino, CA) octubre de 1987; *Down Beat* (Elmhirst, IL) septiembre de 1988.
[7] CS 4 de julio de 1986.
[8] RE julio de 1986.
[9] RZ 7 de agosto de 1986.
[10] RE 23 de julio de 1986.
[11] 15 de julio de 1986.
[12] DPA 208-209.
[13] CL 9 de noviembre de 1986.
[14] DPA 208.
[15] DPA 209-210.
[16] Azzi (1991) 156.
[17] ME 12 de julio de 1992.
[18] CL 12 de julio de 1992.
[19] *Libération* (París) 14 de septiembre de 1984.

[20] 10 de junio de 1986.
[21] DPA 223.
[22] Anahí Carfi en Gorin (1995) 217.
[23] CS 1º de abril de 1987.
[24] TC 13 de julio de 1992.
[25] SD 19 de junio de 1986.
[26] NYT 10 de noviembre de 1987; *Village Voice* (Nueva York) 10-17 de noviembre de 1987.
[27] Info. Sheldon M. Rich.
[28] D'Rivera: MAAP 28.
[29] BG 23 de agosto de 1987.
[30] Fernando Suárez Paz: MAAP 38.
[31] Comentarios de *Astor Piazzolla. The Late Masterpieces,* American Clavé, AMCL 1022.
[32] Comentarios de Steve Sacks en *Astor Piazzolla. The Central Park Concert,* Chesky Records JD 107.
[33] Perrotti 193.
[34] *Svenska Dagbladet* (Estocolmo) 9 de octubre de 1987.
[35] Gómez (1996) 55-56.
[36] CS 7 de noviembre de 1987.
[37] MO 1º de diciembre de 1987.
[38] CL 20 de septiembre de 1987.
[39] *Opera* febrero de 1988; MO 1º de diciembre de 1987; FI 23 de noviembre de 1987.
[40] *Acción* marzo de 1988.
[41] MAAP 37.
[42] Info. Peter Prestfelder.
[43] *Ear*, Nº 6 (1988).
[44] NYT 6 de mayo de 1988.
[45] BG 10 de mayo de 1988.
[46] WP 11 de mayo de 1988.
[47] NYT 12 de mayo de 1988.
[48] VE 30 de abril de 1986.
[49] 1º de diciembre de 1988.
[50] *Esquire* mayo de 1991.

[51] *Billboard* 14 de junio de 1986.
[52] *Billboard* 6 de septiembre de 1997.
[53] *Flash* 18 de octubre de 1988.
[54] Fernando Suárez Paz: MAAP 38.
[55] Ent. Ofelia Di Filippo; Roberto Di Filippo murió en febrero de 1991.

15 - Sexteto y coda trágica - 1988-1992

Entrevistas y declaraciones: Laura Escalada Piazzolla, Diana Piazzolla, Daniel Piazzolla, Dedé Wolff, Antonio Agri, Mariano César Azzi, Yves Baquet, Daniel Barenboim, Mario Benzecry, Enriqueta Bertolami, Daniel Binelli, José Bragato, Vera Brandes, Gary Burton, Jorge Calandrelli, Roberto Capuano, Anahí Carfi, José Carli, Héctor Console, Mario Corcuera Ibáñez, Al Di Meola, Plácido Domingo, Dr. Dardo Fernández Aramburu, Fernando Fondevila, Richard Galliano, Gerardo Gandini, Natalio Gorin, Maximiliano Guerra, Kip Hanrahan, David Harrington, Robert Hurwitz, Israel Oscar "Vasco" Izurieta, Jairo (Mario Rubén González), Dr. Ramón C. Leiguarda, Oscar López Ruiz, Horacio Malvicino, Olivier Manoury, Carlos S. Menem, Lydé Mirelmann, Eva Moccia, Eric Nepomuceno, Marcelo Nisinman, Carlos Nozzi, Víctor Oliveros,

Aldo Pagani, Julio Oscar Pane, Hermeto Pascoal, Édouard Pécourt, José Pons, Dante A. Rinaldi, Armando Rolón, Marco de Santi, Víctor Sasson, Marta Saúl, Ricardo Saúl, Didier Servant, Ettore Stratta, Atilio Talín, Fernando Tesouro, Françoise Thanas, Sarah Vardigans.

Epígrafe*:* Mark Swed, entrevista con Gidon Kremer, *Schwann Opus* Vol. 8, Nº 4 (otoño 1997) 15-16A.

[1] AP a Hayri Erenli febrero/marzo de 1989.
[2] LN 28 de febrero de 1989.
[3] AF 30 de julio de 1997; MAAP 40.
[4] NGM 166.
[5] José Bragato: MAAP 41.
[6] Azzi (1991) 66.
[7] MAAP 40-41.
[8] CL 19 de abril de 1989.

[9] NYT 27 de abril de 1989.
[10] LN 24 de abril de 1989.
[11] NGM 63.
[12] *Los Angeles Times* 16 y 18 de mayo de 1989.
[13] Info. Spoleto Festival USA.
[14] ME 5 y 6 de junio de 1989; LN 9 de junio de 1989.
[15] LN 11 de junio de 1989.
[16] APMR.
[17] *Folk Roots* (Londres) septiembre de 1989.
[18] *Chasqui* (Londres) julio-septiembre de 1992; Teddy Peiró a MSA 5 de noviembre de 1995.
[19] Gómez (1996) 321.
[20] Staveacre 26-27; info.Tony Staveacre.
[21] Gorin (1995) 202.
[22] VE 23 de agosto de 1989 y 15 de julio de 1992.
[23] Ent. Vera Brandes.
[24] Gerardo Gandini: MAAP 40.
[25] Gerardo Gandini: MAAP 40 y ent.
[26] Malvicino: MAAP 41 y ent.
[27] Ent. de DaP y Daniel Astor Piazzolla con Tony Staveacre, 31 de enero de 1997.
[28] CLR 28 de octubre de 1979.
[29] DPA 224.
[30] LN 18 de febrero de 1990.
[31] NGM 15.
[32] OLR 182-183.
[33] CS 24 de mayo de 1990.
[34] *Satakunnan Kansa*, 16 y 17 de junio de 1990; Aulis Alatalo, periódico finlandés no identificado. Las traducciones de los periódicos finlandeses fueron cortesía del embajador Hugo Urtubey.
[35] Gorin (1998) 207.
[36] CL 20 de julio de 1994.
[37] LN 15 de agosto de 1990; CL 16 de agosto de 1990.
[38] LN 23 de agosto de 1990.
[39] Moerer 115.

[40] LN 18 y 27 de octubre de 1990.

[41] LN 14 de noviembre de 1990.

[42] Secuencia de los establecimientos de internación: info. DW.

[43] Ent. de DaP con Tony Staveacre, 31 de enero de 1997.

[44] Ent. de DaP con Tony Staveacre, 31 de enero de 1997.

[45] CL 7 de julio de 1992.

[46] CL 7 de julio de 1992.

[47] Tributos: info. RAI; CS 6 de julio de 1992; NYT 6 de julio de 1992; FI 6 de julio de 1992; MO 7 de julio de 1992; VE 15 de julio de 1992; *Plural* (México D. F.) de octubre de 1992; *Classical Guitar* (Londres) de agosto de 1992.

[48] *Nashville Scene* (Nashville) 18 de junio de 1998.

[49] NYT 16 de enero de 1997.

MARÍA SUSANA AZZI es antropóloga cultural y forma parte del Consejo Directivo de la Fundación Astor Piazzolla. Ha investigado la inmigración europea en la Argentina desde distintas perspectivas: el tango y la música argentina, la vida institucional a través del deporte, la empresa en el Río de la Plata, la industria y las economías regionales. Su obra ha sido traducida a varios idiomas: coreano, francés, inglés, italiano, japonés, polaco. Escribió para diversas casas discográficas argentinas y del exterior, colaboró en documentales para la RAI, Sony Classical y, con Mike Dibb, en *Piazzolla in Portrait.* Ha sido consultora para numerosas instituciones, entre las que se destacan Americas Society, Academia Nacional de Ciencias de la Empresa, Academia Nacional de Ciencias Políticas y Morales, American Anthropological Association, Austrian Science Fund, Swiss National Science Foundation, British Journal of Ethnomusicology, Fondazione Migrantes. Otros libros en los que contribuyó son *Tango!, From Tejano to Tango: Latin American Popular Music,The Accordion on New Shores: The Power of Sound to Transcend Geographic Confines, Las poéticas del tango-canción. Rupturas y continuidades* y *En torno a 1810.* En Editorial El Ateneo, en coautoría con Ricardo de Titto, *Pioneros de la industria argentina.*

Índice

Prólogo
Todo tercer pensamiento...
Gidon Kremer habla sobre Astor Piazzolla
Yo-Yo Ma habla sobre Astor Piazzolla
Prefacio
Relaciones familiares de los Piazzolla, Manetti, Bertolami y Wolff

Primera parte. La lucha

1. “Fui criado en Nueva York” - 1921-1937
2. En el mundo del tango - 1937-1944
3. El camino a París - 1944-1955
4. El Octeto y el jazz-tango - 1955-1960
5. Líder de la vanguardia - 1960-1967
6. Piazzolla-Ferrer-Baltar - 1967-1971
7. El Noneto y ataque al corazón - 1971-1974

Segunda parte. El hombre y el músico

8. El hombre
9. El músico

Tercera parte. La fama

10. Todos los caminos conducen a Roma - 1974-1975
11. “Un Piazzolla eléctrico” - 1975-1977
12. Atlántico Norte, Atlántico Sur - 1977-1981
13. Tiburones y conciertos - 1981-1985
14. Trotamundos con bandoneón - 1985-1988
15. Sexteto y coda trágica - 1988-1992

Astor Piazzolla en discos compactos
Astor Piazzolla en MP3

Coreógrafos, ballets y la música de Astor Piazzolla
Fuentes
Notas
Sobre la autora

Azzi, María Susana
Astor Piazzolla / María Susana Azzi. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : El Ateneo, 2020.
Libro digital, EPUB
Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-02-1114-7
1. Biografías. 2. Músicos. I. Título.
CDD 780.92

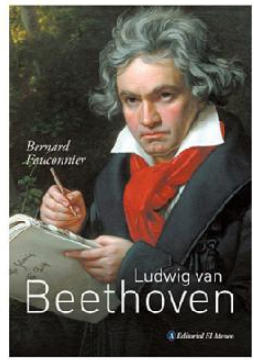
Astor Piazzolla
© María Susana Azzi, 2018

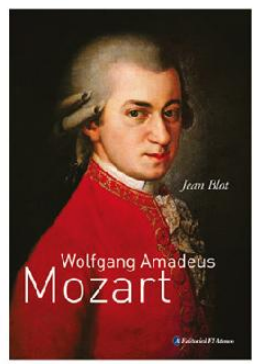
Derechos exclusivos de edición en castellano para todo el mundo
© Grupo ILHSA S.A. para su sello Editorial El Ateneo, 2018
Patagones 2463 - (C1282ACA) Buenos Aires - Argentina
Tel.: (54 11) 4983 8200 - Fax: (54 11) 4308 4199
editorial@elateneo.com - www.editorialelateneo.com.ar
Diseño de tapa: Eduardo Ruiz
Fotografía de tapa: Gianni Mestichelli

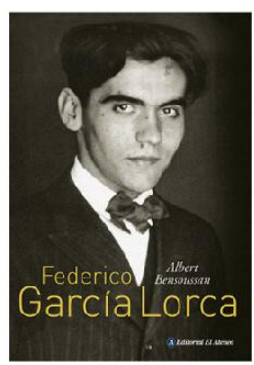
1ª edición: marzo de 2018
ISBN 978-950-02-1114-7

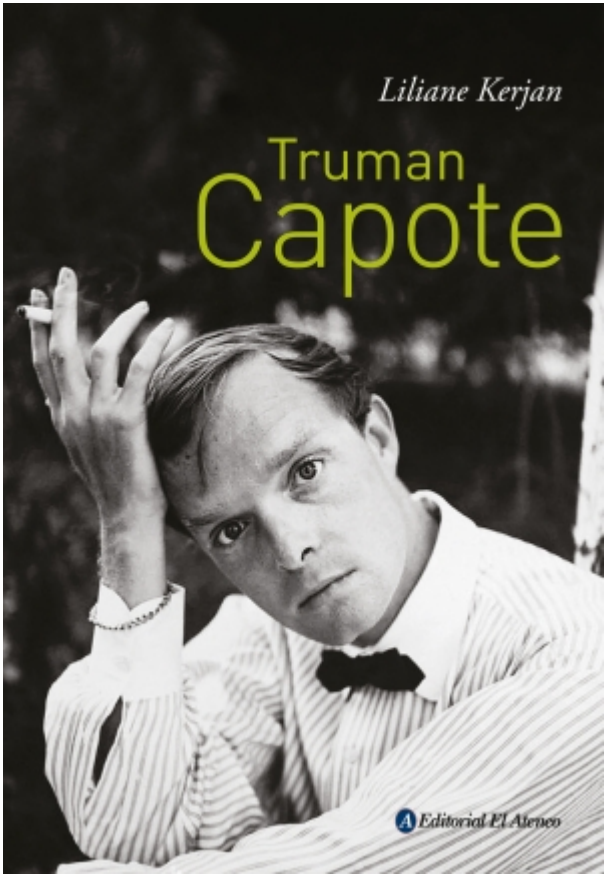
Queda hecho el depósito que establece la ley 11.723.
Libro de edición argentina.

Otros títulos de Editorial El Ateneo








Liliane Kerjan
Truman
Capote
Editorial El Ateneo

Truman Capote

Kerjan, Liliane

9789500211048

256 P�ginas

C�mpralo y empieza a leer

El cerebro puede recibir consejos, pero no el corazón, y el amor, que no tiene geografía, no conoce fronteras. Truman Capote Truman García Capote, que en realidad se llamaba Truman Streckfus Persons (1924-1984), quería ser bailarín de tap o cantante de club nocturno, pero se convirtió en un escritor prolífico y desconcertante. Atento, pero también temible, amigo fiel y observador implacable, generoso y egoísta, excelente deportista y bailarín, pero destruido por sus adicciones, Truman Capote fue todo eso y más. Sus obras capturan el espíritu de la época en la que brilló y a la que hizo brillar, obligando a la sociedad contemporánea a hacerse preguntas que conservan su actualidad. Su particular talento quedó demostrado tanto a

través de obras de ficción, como Desayuno en Tiffany's, como de no ficción, género en el que fue pionero con la hoy clásica A sangre fría, que produjo una revolución en el mundo del periodismo. También tuvo una rica relación con el mundo del cine, ya que varias de sus obras fueron llevadas a la pantalla grande y él mismo fue actor en una ocasión. Esta amena biografía, a semejanza de su protagonista, es profunda en su análisis del hombre y en el conocimiento de su legado como escritor, a la vez que retrata los Estados Unidos de su época.

C🔒mpralo y empieza a leer

Domingo Felipe Cavallo
Sonia Cavallo Runde

HISTORIA ECONÓMICA DE LA ARGENTINA

Editorial El Ateneo

Historia económica de la Argentina

Cavallo, Domingo Felipe

9789500210942

496 P&#65533;ginas

C&#65533;mpralo y empieza a leer

La economía de la Argentina es enigmática: muchos episodios durante los más de 200 años como nación independiente son difíciles de explicar en términos estrictamente económicos. Por ello, y para extraer valiosas lecciones para la actualidad, este libro propone una relación entre esos acontecimientos históricos y las circunstancias políticas, las condiciones externas y las discusiones ideológicas que los acompañaron. La originalidad de su enfoque permite estudiar por qué las administraciones no pudieron llevar adelante las políticas imprescindibles para resolver los problemas de su tiempo o, por qué, frecuente y drásticamente, cambiaron las reglas de juego en la dirección incorrecta. ¿Podrá la experiencia ser utilizada

para diseñar una estrategia capaz de recrear el clima estable e integrador en la economía global que comenzó en el país alrededor de 1990? ¿Podrá la Argentina volver a tener un período largo de progreso como el que consiguió a fines del siglo XIX y principios del siglo XX, Edad de Oro en la que la economía argentina creció más rápido que la de los Estados Unidos, Canadá, Australia y el Brasil? Esta obra pretende responder estas preguntas y otras similares, indagando en la historia con la esperanza de ayudar a encontrar un camino duradero hacia la paz y el progreso de la Nación.

C�mpralo y empieza a leer

MI
PLANTA
DE NARANJA
LIMA
Edición
escolar
José Mauro de Vasconcelos

Mi planta de naranja lima

de Vasconcelos, José Mauro

9789500210645

256 P&#65533;ginas

C&#65533;mpralo y empieza a leer

ZEZÉ tiene una imaginación gigantesca y sueña con ser sabio y poeta y usar corbata de moño cuando sea adulto. Pero ahora, que es un niño, su padre se quedó sin empleo, su madre trabaja todo el día y sus hermanos mayores le pegan cada vez que hace una travesura.

Cuando se siente triste, Zezé cuenta con un amigo muy especial, una planta de naranja lima que le habla con las hojas, las ramas, las raíces, y lo consuela haciéndole escuchar cómo palpita su corazón bajo el tronco.

Una novela clásica, emocionante, que combina la crudeza de una situación de profunda miseria e incomprensión con la ingenuidad y la ternura de a infancia, que observa el mundo con una mirada limpia.

Edición escolar: incluye un análisis de la obra, el autor y su época + datos curiosos sobre los personajes y los lugares de la novela.

C�mpralo y empieza a leer

SOLAS

(aun acompañadas)

María Florencia Freijo

Solas

Freijo, María Florencia

9789500210355

240 P�ginas

C�mpralo y empieza a leer

Las mujeres transitamos este mundo cargando mandatos, el "deber ser": ser buena hija, novia, esposa, madre, amante, femme fatal. Desde temprana edad, se despliega una enorme cantidad de exigencias sobre nuestro cuerpo y comportamiento. ¿De dónde viene esa fuerza que nos lleva a un único destino de cuidadoras una y otra vez? ¿Quiénes somos y qué deseamos cuando no estamos agradando, cuidando, o amando? ¿Por qué las mujeres de todo el mundo lideramos todos los índices de la desigualdad y cómo se traduce esto en nuestra vida? María Florencia Freijo propone una lectura interesantísima por la historia, la industria cultural y del entretenimiento, para averiguar en qué momento nació esta diferencia social que nos ha convertido

en personas con menos derechos, menos ingresos, menos justicia. Pero, sobre todo, por qué pese a esto seguimos desplegando todos nuestros recursos en tiempo, atención, y dinero, obsesionadas por el amor romántico, pensando en la familia tipo como único destino posible. Con casos concretos de la historia y el presente, y recuperando la historia de las mujeres que no pudieron elegir, como nuestras abuelas, reconstruye los mandatos que se presentan como "naturales" y juegan en contra de las mujeres. Tomar conciencia para que nuestros silencios tomen voz es el primer paso para nuestra nueva libertad.

C🔒mpralo y empieza a leer

Á(R)MAME

Luz Larenn

Á(r)mame

Larenn, Luz

9789500210676

304 P&#65533;ginas

C&#65533;mpralo y empieza a leer

Dos mujeres; dos tiempos; un mismo crimen
Sin familia ni amigos y con licencia por estrés; la psicóloga Audrey Jordan se desliza lenta pero segura a la depresión. Hasta que un día; cuando menos se lo espera; un mensaje anónimo y el asesinato de una joven extrañamente parecida a ella le dan la posibilidad de asumir una nueva identidad.

¿Es posible reinventarnos? ¿Puede un giro del destino borrar nuestras acciones y elecciones; y las de nuestros padres? ¿O siempre habrá algo oscuro y persistente que nos persiga?

Un thriller que no puede dejar de leerse y mantiene al lector en vilo; narrado con ritmo muy ágil y diálogos inteligentes. Una novela que sostiene el suspenso y la intriga; que se cruzan

con conflictos personales que acechan desde el pasado; hasta un final sorprendente.

C mpralo y empieza a leer